

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Biblioteconomía y Documentación**



**APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA IMAGEN GRÁFICA  
COMO DOCUMENTO SOCIAL. LA IMAGEN FESTIVA DE  
LA MUERTE EN MÉXICO**  
**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**María de Jesús Griselda Gómez Pérez**

Bajo la dirección del doctor

Félix del Valle Gastaminza

**Madrid, 2011**

ISBN: 978-84-694-6645-2

©María Jesús Griselda Gómez Pérez, 2010

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECONOMÍA Y DOCUMENTACIÓN**



**APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA IMAGEN GRÁFICA COMO  
DOCUMENTO SOCIAL. LA IMAGEN FESTIVA DE LA MUERTE  
EN MÉXICO**

Trabajo de investigación que presenta  
María de Jesús Griselda Gómez Pérez  
Para la obtención del Grado de Doctor por la Universidad  
Complutense de Madrid  
bajo la dirección del Dr. Félix del Valle Gastaminza, Profesor Titular  
de la Universidad Complutense de Madrid

Madrid  
2010

## TABLA DE CONTENIDO

<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>10</b>
El objeto de estudio: la imagen de la muerte como documento social	<b>11</b>
El método	<b>16</b>
La justificación del lenguaje empleado	<b>28</b>
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>33</b>
<b>1. LA IMAGEN DE LA MUERTE EN MESOAMÉRICA</b>	
1.1 Antecedentes	<b>55</b>
1.2 Los códices	<b>57</b>
1.3 Las pictografías de la muerte	<b>65</b>
1.3.1 Mayas	<b>69</b>
1.3.1.1 Códice Dresden	<b>78</b>
1.3.1.2 Códice Grolier	<b>88</b>
1.3.2 Mixtecos	<b>92</b>
1.3.2.1 Códice Vindobonensis	<b>93</b>
<b>2. EL LIBRO COMO FACTOR CULTURAL EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA. LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE</b>	
2.1 El libro impreso	<b>106</b>
2.2 <i>La Portentosa Vida de la Muerte</i>	<b>115</b>
2.2.1 Antecedentes históricos	<b>115</b>
2.2.2 El libro de Joaquín Bolaños ante la crítica literaria	<b>132</b>
2.3 El Grabador Francisco Agüera Bustamante	<b>141</b>
2.3.1 Historiografía de Francisco Agüera	<b>141</b>

2.3.2	<i>La Portentosa Vida de la Muerte</i> y la crítica contemporánea	150
2.3.3	Los grabados de la <i>Portentosa Vida de la Muerte</i>	157
2.4	Iconología de los grabados de la <i>Portentosa Vida de la Muerte</i>	162
2.4.1	Metodología	162
2.4.2	Interpretación iconológica	166
<b>3.</b>	<b>LAS ILUSTRACIONES DE LA MUERTE</b>	
3.1	Antecedentes del grabado en México	274
3.2	La caricatura	285
3.2.1	Manuel Manilla	310
3.2.2	José Guadalupe Posada	332
3.3	Un original divertimento literario: Las calaveras	342
<b>4.</b>	<b>LAS CALAVERAS Y LA FLACA MUERTE</b>	
4.1	La muerte festiva como negación de extinción	375
4.2	La muerte es cosa de suerte	379
4.2.1	Las ancestrales de la tradición occidental	387
4.2.2	Las de la cosmogonía prehispánica	392
4.2.3	Las históricas de México lindo y querido	404
4.2.4	Las del folclore y la artesanía	436
4.2.5	De las luminarias de México	453
4.2.6	De la farándula internacional	471
4.2.7	De chile de dulce y de manteca	480
	<b>CONCLUSIONES</b>	487
	<b>REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO</b>	
	Fuentes	496



Recreación del contexto histórico	<b>499</b>
Metodología del análisis de la imagen	<b>501</b>
Consulta general	<b>503</b>

## PRESENTACIÓN

La muerte es un tema que ocupa al hombre de todos los tiempos y espacios y de una u otra manera, todas las culturas llegan a desarrollar una forma de pensamiento, que si bien no logra explicarla, al menos marca una dirección de la pregunta ¿qué pasa después de la vida?: La muerte.

¿Qué es la muerte? A esto ya no es tan fácil responder. ¿Cómo explicar la pérdida de la vida? En el intento se recurre a factores culturales como la magia, la religión, la filosofía y el imaginario popular con sus símbolos e imágenes.

En la historia de México, la muerte como factor cultural está presente desde el periodo prehispánico, aunque sin ninguna connotación banal o festiva. Los sacrificios humanos encuentran en las cosmogonías de Mesoamérica su justificación como un medio para renovar la vida del universo. En la actualidad, sin pretender explicar el origen del símbolo empleado recurrentemente para representar a la muerte, un esqueleto o calavera humanos son aceptados para dar imagen a un concepto por demás complejo.

La imagen de la Muerte que nos ocupa es aquella que de alguna manera nos ha transmitido la cultura occidental, principalmente a través de las manifestaciones relacionadas con la religión cristiana y que en México, al paso de los años, se ha transformado -a través de la gráfica- en un personaje culturalmente popular.

Este trabajo pretende estudiar los factores asociados a la historia de la cultura escrita de México que han contribuido a dar a la gráfica de la muerte un

lugar no sólo en el arte , sino en una manifestación cultural que ha hecho de la imagen de la muerte festiva un símbolo propio de lo mexicano.

Se pretende presentar una panorámica de la evolución de las imágenes de la muerte, cómo la creamos y representamos en un contexto juguetón que es utilizado en expresiones del arte artísticas y artesanales como la pintura y la cerámica, así como en expresiones gráficas de libros, periódicos y revistas. La recreación de un símbolo incomprensible, en tanto que el hecho, la acción última de la vida, no irrumpa con realismo definitivo.

Con una intensión histórica, a manera de antecedentes, se hace una breve referencia a las imágenes de la muerte registradas en algunos de los códices sobrevivientes al periodo de conquista española, en los que la muerte y su representación gráfica forman una dualidad indisoluble con la vida. Estas imágenes quedan muy lejos de ser amables pero permiten situarnos en una tradición ligada a la grafía que de alguna manera permaneció latente durante el periodo colonial y cuyo concepto se fue transformando por influencia de los predicadores y misioneros cristianos , pero también a través de las publicaciones europeas que, como las danzas de la muerte y las artes del buen morir, son el antecedente más remoto de la imagen de la muerte como un personaje antitético.

El periodo colonial de México vio el nacimiento de una nueva cultura que fue impuesta en un vasto territorio donde se pretendió dar unidad cultural a través de un idioma y una religión. En este trabajo se pretende explicar cómo la imagen occidental de la muerte se integró al pensamiento mágico de una cultura que emergió con vida propia. Para ello se recurre a los grabados de Hans Holbein el Joven y Francisco Agüera Bustamante. Separados en el

tiempo y el espacio, estos dos grabadores, guardada toda proporción, encuentran cierta confluencia entre la serie de grabados que constituyen la *Danza de la Muerte* de Holbein, con los grabados que Francisco Agüera realizó para *La Portentosa Vida de la Muerte* de Joaquín Bolaños y que tiene elementos de la tradición de las danzas de la muerte y las artes del buen morir.

Se presenta el personaje de la *Portentosa Vida de la Muerte*, que muy posiblemente constituye la primera serie mexicana en la que la muerte se utiliza como un personaje de crítica social que interactúa en la vida y obra de los hombres. En la obra la muerte aparece como un personaje a veces simpático, casi festivo, que existe para instruir a los piadosos hombres de la buena sociedad en la tarea de bien vivir para bien morir. Ella, cumplido su cometido de advertir a los hombres sobre los peligros del pecado, muere a su vez. Llenos de simbolismo cristiano los grabados permiten realizar una iconografía que, no obstante lo amable del tratamiento que se hace de la figura de la muerte, pone de manifiesto el sentido moralista de una obra escrita al final del periodo colonial en 1792.

Tiempo después, los recursos de la imprenta llevaron consigo la imagen de la muerte y la popularizan en el siglo XIX a través de los grabados en libros, estampas, gacetas y periódicos hasta dotarla de personalidad y existencia propia, que en el siglo XX -esa imaginaria- llevada desde las políticas artísticas hasta el arte popular, se utiliza como uno de los elementos constructores de la idea de nación mexicana. Es aquí que la presente investigación aborda la evolución del grabado en México y la influencia de las ilustraciones como medio de transmisión cultural y, dentro de las ilustraciones, ello cómo la imagen de la muerte ocupa un lugar que poco a poco se vuelve cotidiano.

De esa cotidianeidad se ocupan los caricaturistas que través de periódicos y revistas nos muestran la imagen de la muerte, que desenfadada se hace presente en la caricatura política, en el chiste popular, en la imagen festiva y viva por excelencia. Ya entre 1882 y 1892 la Muerte aparecerá, vivita y coleando por arte del buril de Manuel Manilla, quien desde los talleres gráficos de Antonio Vanegas Arroyo imprime a nuestro personaje y a otros muchos, en hojas volantes, folletos, cuadernillos y libros de entregas en fascículos, que no pasaban de cinco centavos y que, gracias al bajo precio, eran vendidos a la comunidad de escasos recursos en la ciudad de México; libritos que en la mayoría de las veces eran los primeros que las personas adquirían. Surge entonces un libro popular y, por ende, una literatura de opinión pública y, por supuesto, de gran demanda.

Hacia 1888 la política de ediciones a bajo costo y con ilustraciones, fue mantenida por Vanegas Arroyo y otro colaborador, en general más conocido y asociado indisolublemente a la figura de la calavera: José Guadalupe Posada. Con él la figura de la Muerte se nacionaliza y se vuelve referencia de lo mexicano. Se habla de su conocida figura de La Catrina, casi como de un sinónimo de calavera. Decir Posada es decir calaveras.

Sin embargo, aún antes de Posada, la gráfica mexicana encontró en el personaje de la Muerte una herramienta para caricaturizar a buenos y malos, sucesos y noticias. Aparece, con singular puntualidad de aniversario, el 2 de noviembre en periódicos y revistas del país para compartir con los lectores el chiste sarcástico y la calavera versificada sobre políticos y personajes de la vida pública, para regocijo de la ciudadanía y aún de los mismos afectados.

Además, este trabajo aborda los múltiples nombres de la muerte. Se desconoce cuantos nombres se dan a la muerte en las culturas del mundo, pero a juzgar por la sorpresa que causa en los visitantes extranjeros, tal vez no sean tantos como en México. Además de lo curioso que pueda resultar esa costumbre no deja uno de preguntarse ¿de dónde salieron tantos nombres? No se necesita mucha imaginación para nombres como: Doña Osamenta o la Huesos, pero no queda tan claro cuando se nombra a la muerte como la China Hilaria o la Siriquisiaca. El último apartado de esta investigación está dedicado a explicar cómo esas tradiciones y leyendas, expresiones de miedo y desprecio se van acuñando como eufemismos, en un intento por reducir a la muerte al nivel humano. Una sonrisa en el afán de construir un ideal de inmortalidad.

## INTRODUCCIÓN

El esqueleto, calavera o fémur de un hombre, abandonado en medio de un desierto es -estrictamente hablando- el resto anónimo de un humano, que en sí no pretende significar nada. Ni es testigo de la gloria de la humanidad en la tierra ni tiene mayor importancia que un tronco seco. Pero este vestigio, ante la vista de otros hombres, adquiere un significado por empatía ligado a una interpretación cultural que va desde la reflexión piadosa y estrictamente sensible, hasta el riguroso análisis de un genetista o antropólogo que sustrae la calidad del individuo y lo reduce a un objeto de observación científica.

Un diccionario cualquiera de la lengua española propone más de una acepción para el término muerte. Sirva para el caso el *Diccionario Enciclopédico Gran Sopena*, que al término muerte (del latín *mors, mortem*) lo define en primer lugar como: “cesación de la vida”. A esta siguen otras acepciones tales como: “separación del cuerpo y del alma”, mientras que en otro apartado agrega: “Muerte real o somática; cesación definitiva de la vida, tiene lugar cuando la sangre deja de circular de modo permanente y, por acumulación de desechos dentro de las células, se inicia la descomposición de los tejidos orgánicos”, nos dice después: “Figura del esqueleto humano, que simboliza la muerte”, además, el uso figurativo la define como: “destrucción, aniquilamiento, ruina” <sup>1</sup>. El mismo *Diccionario* acepta también la acepción: “buena muerte”; que define como: “La contrita y cristiana”, y así queda por oposición como ‘mala muerte’ aquella que se produce fuera de la religión cristiana y la contrición de las culpas o pecados.

---

<sup>1</sup> *Diccionario*, 1973, V. XII, pp. 5826.

Antes de adoptar una definición conviene aclarar que este trabajo no aborda las representaciones objetivas que, con fines científicos o didácticos, puedan ilustrar textos de anatomía o similares que, aparte de los méritos técnicos del ilustrador, se apegan rigurosamente a la representación naturalista del modelo que repiten y que, por tanto, quedan sujetas a una interpretación unívoca como estructuras del mundo sensible.

Por el contrario, el objetivo de este trabajo es hablar de la representación de la muerte en la acepción ya mencionada que nos dice: “Figura del esqueleto humano que simboliza la muerte”, por lo que las imágenes aquí estudiadas tienen ante todo el valor de un símbolo, en este caso para representar a la muerte. La investigación pretende demostrar cómo esta interpretación simbólica permite que esos restos óseos, en manos de un artista, pueden transformarse en un modelo de inspiración creadora.<sup>2</sup> Dicha transformación saca de su contexto natural al objeto y crea para el artista un nuevo significado por el que la muerte adquiere un valor independiente al modelo.

#### **EL OBJETO DE ESTUDIO: LA IMAGEN DE LA MUERTE COMO DOCUMENTO SOCIAL**

Las ilustraciones a que este trabajo hace referencia son creaciones a las que el artista ha dotado de uno o varios significados y cuya intencionalidad es, la más de las veces, subjetiva al momento cultural de creación. De esta forma, la intencionalidad juega un papel determinante en el significado de las imágenes de cualquier orden. Así, a la muerte puede vestírsele de un traje polisémico y representar en la vida del hombre casi cualquier papel: La muerte como crítica social, sátira política, advertencia moral, destino, ejecutora de la voluntad divina

---

<sup>2</sup> Cave señalar que esta intención puede aplicarse a cualquier objeto.



y aún -como la veremos en la obra de Francisco Agüera- una emperatriz que rige sobre la humanidad. En ese sentido las ilustraciones narran, de manera subyacente, la percepción que el artista tiene de su entorno.

De una forma popular, en México se dice que la gente no le tiene miedo a la muerte, y por lo tanto se ríe de ella. Fantasía cultural a la cual han contribuido principalmente los artesanos y artistas, entre los que han destacado los caricaturistas. En no menor medida los productos artesanales como: dulces en forma de huesos y calaveras humanas, piñatas y papel picado han llenado de sabor de azúcar y color a la muerte.

De igual forma, la celebración del día de todos los santos señalada por el calendario litúrgico el 2 de noviembre, realmente ha transformado el rito o celebración religiosa en una *fiesta* de día de muertos, lo que ha contribuido a formar en México una imagen festiva de la muerte.

Es en esta imagen donde se ha puesto el énfasis primordial de la investigación, la muerte burlona, juguetona, humana que permite olvidar por un momento que, puestos en la vida y la muerte real, en México, el temor a la muerte es igual que en cualquier otra latitud. Posiblemente es la necesidad de trascenderla lo que motiva el intento del mexicano de minimizar la fuerza de sus símbolos y lo inevitable de la realidad. Es tal vez una manera de amistarse con ella y nombrarla (que no llamarla) familiarmente.

Ahora bien ¿Porqué considerar a la imagen gráfica de la muerte como un documento social? Muchas pueden ser las consideraciones pero podemos comenzar señalando, con Serge Gruzinski, estudioso de la imaginaria en México, que al describir la falsa imagen, la replica demasiado perfecta, más real que el original, la creación demiúrgica y la violencia homicida de la

destrucción iconoclasta, la imagen portadora de la historia y el tiempo, cargada de saberes inaccesibles, la imagen que se escapa al que la concibió y se vuelve contra él. Es la imagen que crea un repertorio de temas que se han manifestado durante cinco siglos sobre la vertiente hispánica, antes mexicana, del continente americano.<sup>3</sup>

La guerra de las imágenes tal vez sea uno de los acontecimientos mayores del siglo XX. Difícil de precisar, disimulado en las trivialidades periodísticas o en los meandros de una tecnicidad hermética. Esta guerra produce un sinfín de imágenes que abarca diversos significados como luchas por el poder, temas sociales y culturales cuya amplitud actual y futura aún somos incapaces de medir. “¿La paradoja no sería que estuviéramos en un mundo de ampliación de imágenes cuando creemos estar aún bajo el poder del texto?”<sup>4</sup>

La imagen siempre ha inquietado a las mentes porque despierta la reflexión y atisba los conflictos en el mundo occidental. La teología del icono por ejemplo ha ocupado un lugar eminente en el pensamiento de la iglesia: iconoclastas e iconólatras han disputado sobre el culto de las imágenes en el siglo VIII; pero en el siglo XVI la Reforma protestante y la Contrareforma católica tomaron determinaciones opuestas y decisivas para los tiempos modernos, culminando una de ellas en la apoteosis barroca de la imagen católica.<sup>5</sup>

Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización), lingüísticas (Los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas), técnicas

---

<sup>3</sup> Gruzinski, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a “Blade Runner” (1492-2019). México, FCE, 1990. p. 11.

<sup>4</sup> Henri Hudrisier, “L’Iconothèque”, París, *La Documentation Française*, INA, 1982.p. 78. Citado en Gruzinski, *op. cit.* p.12.

<sup>5</sup> *Ibidem*

(la difusión de la imprenta y la hoja del grabado), la imagen ejerció un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escritura uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido.

Si la América colonial era un crisol de la modernidad fue porque, igualmente, se constituyó en un fabuloso laboratorio de imágenes.<sup>6</sup> En él descubrimos cómo las Indias Occidentales entraron en la mira de Occidente antes de afrontar, por oleadas sucesivas e ininterrumpidas, las imágenes, los sistemas de imágenes y los imaginarios de los europeos: de la imagen medieval a la imagen renacentista, del manierismo al barroco, de la imagen didáctica a la imagen milagrosa, del clasicismo al muralismo y hasta las imágenes electrónicas que hoy aseguran a los mexicanos, por una inversión asombrosa, un rango excepcional en los imperios de la imagen pública.

Pero precisemos un poco más el sentido de nuestro estudio. Con el mismo derecho que la palabra y la escritura, la imagen puede ser el vehículo de todos los poderes y de todas las vivencias. Aunque lo sea a su propia manera. El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura aunque a menudo irreductible a ella; lo que no facilita en nada la tarea del investigador obligado a escribir sobre lo indecible. Y sin embargo, no son las vías del pensamiento figurativo ni, más clásicamente, la historia del arte y los estilos, y ni siquiera el contenido mismo de las imágenes

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 13.

lo que nos ocupa, sino más bien el examen de los programas y de las políticas de la imagen, el desenvolvimiento de las intervenciones múltiples que entraña o que anticipa y los papeles que adopta en una sociedad pluriétnica.<sup>7</sup> Una lectura de este orden no solo revela juegos de intereses, enfrentamientos y figuras a menudo olvidadas, sino que aclara de manera distinta algunos fenómenos ideológicos y conceptuales que desde hace siglos se han desarrollado en la sociedad mexicana.

Añadamos a esos ejes sucesivos una interrogación, explícita o latente, sobre los contornos móviles de la imagen, producto histórico y objeto occidental por excelencia que no tiene nada de inmutable ni de universal.<sup>8</sup> Entonces se comprenderá que no puede tratarse de definir abstractamente la imagen, sino que es preciso desentrañar los elementos y los contextos en que fue creada para interpretarla como un documento que reproduce información sobre la sociedad en que se ubica.

Todo ello nos conducirá a comenzar la historia de los imaginarios nacidos en el cruce de las esperas y de las respuestas, en la conjunción de las sensibilidades y de las interpretaciones, en el encuentro de las fascinaciones y los apegos suscitados por la imagen. Al privilegiar lo imaginario en su globalidad y su movilidad –que también es la movilidad de lo vivido– se ha renunciado a hacer una descripción demasiado sistemática de la imagen y de su contexto por temor a perder de vista una realidad que sólo existe en su interacción. Se ha tratado de evitar en lo posible el pensamiento dual significante-significado, forma-contenido, y compartimentado como económico, social, religioso, político o estético. Porque los cortes son demasiado cómodos

---

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>8</sup> *Ibidem*

y acaban por aprisionar más que por explicar. Tal vez la virtud de la investigación sea privilegiar la imagen de la muerte en su contexto social aludiendo a una concepción culta arraigada en las ciencias sociales como la historia, la sociología y la antropología que permitan distinguir la información relacionada a la temática que nos ocupa, contenida en el documento como fuente de lo social.

## **EL MÉTODO**

Para estudiar la imagen en cualquier soporte y técnica que se encuentre se necesita recurrir a diversas disciplinas de lo social. Especialmente para el caso que nos ocupa, la imagen de la muerte como documento social, pues es susceptible de ser analizado desde diferentes enfoques como pueden ser el histórico, el antropológico, el sociológico, el artístico y el documental. Todos ellos se encuentran hermanados por el objeto de estudio que es el hombre y su producción, ya sea en grupos, individualmente, como parte del pasado o del presente, o bien, simplemente como una representación cultural.

Como disciplinas que compartan los paradigmas culturales de documento de la memoria colectiva, comunicación visual, manifestación ideológica, testimonio histórico-social las disciplinas humanísticas deben aprovechar tanto las mismas fuentes como varias de las herramientas metodológicas que transitan en el ámbito de lo humano. Sólo de esta manera se puede realizar una metodología multidisciplinar, un tanto ecléctica, que aproveche las herramientas más pertinentes para abordar las fuentes, especialmente los documentos iconográficos.

El objeto de esta investigación es un conjunto de documentos situados en el contexto de los procesos y técnicas del análisis de contenido documental. Por supuesto la metodología que se ocupa, para alcanzar sus objetivos de análisis e interpretación, debe ir más allá de los sistemas de recuperación para entrar en los de representación e interpretación con objeto de demostrar cómo el documento se constituye en testimonio de una visión del mundo (*Weltanschauung*).<sup>9</sup>

En realidad el término cosmovisión es una adaptación del alemán *weltanschauung* (*welt*, “mundo”, y *anschauen*, “observar”). Esta es una expresión introducida por el filósofo Wilhelm Dilthey en su obra *Introducción a las ciencias humanas* (1914). Dilthey era un miembro de la escuela hermenéutica y sostenía que la experiencia vital estaba fundada (no sólo intelectual, sino también emocional y moralmente), en el conjunto de principios de la sociedad y de la cultura en la que se había formado.<sup>10</sup>

Así de esta manera podemos entender que las relaciones, sensaciones y emociones producidas por la experiencia peculiar del mundo en el seno de un ambiente determinado contribuyen a conformar una cosmovisión individual que se refleja en los productos culturales o artísticos como expresión de la misma cosmovisión que los creó. Entonces la tarea hermenéutica consistirá en

---

<sup>9</sup> Aportación del Dr. Félix del Valle Gastaminza en observaciones realizadas el 25 mayo 2010.

<sup>10</sup> Fernández González, Lili. “Cosmovisión, explicación del término original *weltanschauung* de origen alemán”. Disponible en <http://www.gestiopolis.com/organizacion-talento/cosmovision-weltanschauung-observacion.htm> Consultado el 29 de mayo de 2010. Véase también en José Antonio Romero. “El mundo histórico de la comprensión como presupuesto gnoseológico de las ciencias del espíritu” Disponible en [http://www.eleutheria.ufm.edu/Articulos/040921\\_Dilthey.htm](http://www.eleutheria.ufm.edu/Articulos/040921_Dilthey.htm) Consultado el 29 de mayo de 2010. Véase también Francisco Fernández Labastida. “La teoría de las visiones del mundo” En: Enciclopedia Filosófica On Line. Disponible <http://www.philosophica.info/voces/dilthey/Dilthey.html#toc6> Consultado el 30 de mayo de 2010.

recrear el mundo del autor en la mente del lector, es decir el documento, en este caso la imagen de la muerte, se convierte en el mecanismo conceptual por el cual el que observa reinterpreta lo observado por el autor, empleando sus propias categorías conceptuales y cognitivas como una lente que le permite sumar sus experiencias a las experiencias del otro.

En el caso de los documentos iconográficos que se analizan en esta investigación se utiliza el método iconográfico iconológico a partir de la hermenéutica, interrogando a la imagen pero también al autor y su contexto; se intenta alcanzar el significado de una obra de arte pero también específicamente de las representaciones del ideario acerca de la muerte en México a lo largo de la historia. Este método se desarrolla en tres pasos:

- Descripción preiconográfica, en ella el investigador consigna aquellos datos que posee la obra, fácticos y expresivos. Para ello utiliza su propia capacidad de percepción apelando a sus conocimientos del tiempo y la cultura dada en la realización de la obra.
- Análisis iconográfico, que consiste en la identificación de imágenes, historias y alegorías. El análisis iconográfico implica un método descriptivo y no interpretativo y se ocupa de la identificación, descripción y clasificación de las imágenes.
- Análisis iconológico, que es el verdadero objetivo del análisis del documento. En él el investigador dilucida la significación intrínseca o contenido.

En realidad a la imagen hay que entenderla como un complejo sistema de signos al mismo tiempo icónicos que lingüísticos, evaluados y usados en forma persuasiva o retórica que pueden ser manipulados por el creador, por los grupos de poder e incluso por el propio lector. Dentro de esta

conceptualización del documento iconográfico se requiere la revisión del contexto histórico, social y cultural para lo cual precisa una adaptación del método hermenéutico (propio de la historia), que se encarga del análisis de textos, entendiendo a la imagen como un texto cargado de sentido e información.

Además quien estudia al documento iconográfico como una verdadera fuente de información, deberá reconocer el aspecto de texto autoetnográfico que la imagen tiene. Es decir, todo documento iconográfico soporta una gran carga cultural de quien lo emite o realiza, y es a partir de la descripción del otro que hace la descripción de si mismo. Los textos autoetnográficos son representaciones de la definición de los propios autores y su contexto a través de la otredad; aproximaciones a realidades que se dan como reflejos sucesivos en la representación, satírica, burlesca, seria, dolorosa o crítica que nace de la percepción que el autor tiene de los demás y de su entorno.

En este sentido la iconografía debe tomar herramientas en préstamo de la antropología que le sirvan para aproximarse a las representaciones culturales y manifestaciones interpersonales de las abstracciones de la realidad que hacen los autores de dichos documentos. Para ello, el entendimiento claro de las tradiciones culturales y los usos y costumbres del pueblo mexicano, vistas a través de una mirada antropológica resulta indispensable para analizar la imagen de la muerte, distinguiendo los elementos propios de la cultura europea, la cultura indígena y los generados por el mestizaje.

De la sociología nos resulta indispensable, en el análisis de la iconografía, la forma de entender el discurso visual como una reproducción de



los imaginarios colectivos. Aunque se considera que ver no es una práctica que deba aprenderse, ver bien con un ojo sociológico demanda el aprendizaje de conocimientos teóricos para conformar la mirada de la razón. La sociología visual implica ver al mundo tal como es y además ver las causas por las que se llegó a ser lo que se es. La percepción visual en la sociología va más allá del fenómeno para encontrar la esencia de las relaciones sociales. Si la imagen es enfocada desde la mirada sociológica ofrece una cantidad de información social increíble, donde la imagen de la muerte adquiere un doble valor como representación y como documento de lo social.

En ese sentido cuando se afirma que la sociedad en general lee cada día menos, porque las tecnologías absorben y deslumbran a las personas, en todo caso deberíamos de afirmar que en realidad la sociedad no lee menos, sino que ha cambiado sus códigos de lectura, de la palabra escrita a la imagen, es decir la lectura es ahora visual. Ahora bien, en la sociología el investigador emplea imágenes como fuente de datos y se centra en la imagen como instrumento de investigación de las relaciones sociales: contempla a la imagen como una interpretación del mundo y al análisis de esa imagen, como la interpretación de otra interpretación, la del autor.

Para el buen manejo, el estudio y el análisis de las imágenes el investigador visual debe apoyarse en los fundamentos teóricos y metodológicos esenciales de las ciencias sociales. Si pretende realizar trabajo visual tiene que considerar principios de interpretación suficientes para obtener resultados que permitan un conocimiento integral de lo que la imagen comunica. Finalmente cuando el investigador documental recurre a la imagen no lo hace para oponerla a las palabras sino para complementarlas. La palabra

escrita y la imagen cuentan con una estructura diferente entre si, pero cada una tiene la misma importancia en el discurso social y ninguna debe subordinarse a otra. Imagen y palabra en cualquier soporte deben comunicar un mensaje o la información que contienen de una manera equilibrada entre ambas.

Finalmente hablando de la metodología visual que el investigador del documento iconográfico debe utilizar, cabe señalar que su tarea consiste en ver con un ojo especializado, diferente al ojo ingenuo del espectador que se abandona a la seducción de los mensajes icónicos, y descubrir una segunda realidad alterna: la circunstancias que envolvían al referente que le dio origen en el contexto de su existencia pasada. Para ello el investigador ha de adoptar un enfoque dual que le permita, en primer lugar, preocuparse por el sentido del autor y en segundo lugar al interrogarse acerca del por qué, el cuándo y el cómo de la elaboración de la imagen. De esta manera podemos aseverar categóricamente que el tema de la imagen de la muerte en México se encuentra dentro del ámbito de la información documental ya que la iconografía es verdaderamente un documento social que tiene que ser visto y analizado con metodologías propias de las ciencias sociales.

Refiriéndonos al caso específico de este trabajo cabe señalar que aunque la investigación no está enfocada a las imágenes prehispánicas de la muerte, se consideró importante, a manera de antecedente, mostrar en forma breve algunas de las imágenes registradas en los códices prehispánicos ya que de alguna manera, son indicios de las civilizaciones mesoamericanas que, tuvieron a la muerte y su imagen como un elemento de gran fuerza cultural que ha llegado hasta nosotros a través de sus escritos y vestigios arqueológicos.

Debido a las dificultades para acceder a las fuentes originales, se trabajó en estudios y fuentes secundarias que permitieron visualizar la importancia de los documentos y la belleza de las imágenes. En primer lugar se eligió el *Códice de Dresden*, de la cultura maya. Se trata de un documento en el que la figura de la muerte y su simbología asociada se representan con claridad varias veces a través del código. Las imágenes que aquí se incluyen tienen el único objetivo de mostrar la consistencia del símbolo empleado para representar al dios de la muerte: *A Puch*. No se hace ninguna interpretación a la pictografía, puesto que no es el objetivo de este trabajo. Además se incluyen tres imágenes que fueron tomadas del controversial *Códice Grolier*, sobre todo por el parecido que guardan las figuras de la muerte con el dios *A Puch*, sin embargo cabe hacer la aclaración que muchos autores dudan sobre la autenticidad del documento.

En segundo lugar se seleccionó al *Códice Vindobonensis*, de la cultura Mixteca, en parte debido a la figura de la *Señora 9 Hierba*, diosa de la muerte Y personaje que juega un papel fundamental en la historia que se narra en el anverso del código. En este caso, se añaden al pie de las láminas seleccionadas algunas de las interpretaciones que se hacen en el estudio *Origen e Historia de los Reyes Mixtecos, libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*. A causa de la complejidad de las láminas y, basados igualmente en el citado estudio, se señalaron las figuras a las que hace alusión el texto.

Los siguientes tres apartados giran alrededor de las ilustraciones que Francisco Agüera realizó para el libro *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy*

*señora de la humana naturaleza* del franciscano Joaquín Bolaños, publicada en la imprenta de los Herederos de Joseph Jáuregui en 1792 y, en un segundo término, en los grabados de *La Danza de la Muerte*, realizados entre 1523 y 1526, por Hans Holbein el Joven.

En el caso de la *Portentosa*, se trabajó a partir del ejemplar original que se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, y la reproducción de las imágenes incluidas en este trabajo fueron autorizadas por la propia biblioteca.

Sin embargo debido a las necesidades de conservación que representa trabajar con un ejemplar de esta naturaleza, para el estudio de los textos, que en esta investigación constituyen un apoyo para la interpretación de las imágenes, se empleo principalmente el estudio que sobre *La Portentosa* publicó Blanca de Mariscal, editado por El Colegio de México.

Además, aunque en menor medida se consultó también el estudio que Isabel Terán realizó para *La Portentosa*, publicado por el Colegio de Michoacán. Es conveniente destacar que estos estudios se refieren básicamente al texto del libro de Joaquín Bolaños por lo que Francisco Agüera y los grabados de la muerte fueron abordados únicamente de manera lateral.

En el caso de Holbein, se recurrió al texto presentado por José Miguel Tolá en la colección la “Nave de los Locos”, de la editorial Tolá y a las fuentes disponibles por Internet, de donde se recuperaron las imágenes que se consideró pertinente comparar, en relación a su temática, con las realizadas por Francisco Agüera siguiendo la idea de que las imágenes que ambos autores realizaron fueron inspiradas en el tema de las danzas de la muerte que tuvo auge en Europa durante el siglo XV.

La metodología para la interpretación de estas imágenes, se basó en la propuesta por Erwin Panofsky en su libro *Estudios de Iconología*, edición de 2002.<sup>11</sup> Este método se ha seguido en tres etapas: La primera es una descripción preiconográfica de cada una de las ilustraciones, que se limita a la identificación y relación de formas que componen la ilustración en su acepción natural o primaria, sin cargas de intención cultural o psicológica. La segunda consiste en una descripción simbólica de cada uno de los elementos; Para lo que se consideró el contexto cristiano en el que se desarrolla el escrito, así como el momento histórico en el que se publicó. La tercera etapa es una iconología de las imágenes que ofrece una interpretación posible

La iconografía está apoyada en varios textos de interpretación, principalmente en el *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier, 1993 y en la *Enciclopedia de los Símbolos*, de Udo Becker, edición 2001. En su caso, se dio preferencia a las acepciones cristianas.

Es pertinente señalar que en la tercera etapa varios de los elementos que utiliza Agüera se interpretan en más de un grabado, como es el caso de la figura de la muerte, del hombre, del árbol y otros, por lo que los significados particulares se repiten, debido a que se están interpretando independientemente del contexto general de la ilustración o de la obra. Sin embargo, es desde esta parte donde el individuo puede inferir un sentido propio a la imagen; su interpretación estará sujeta a su formación cultural y experiencia, y en la que la influencia de la conciencia y del inconsciente generará una percepción original.

---

<sup>11</sup> Panofsky, *El Significado*, cap 1. Iconografía e iconología, introducción al estudio del arte del Renacimiento. pp. 45-75.

Así, a partir de las descripciones iconográficas en la tercera etapa se abordó el contenido o significado intrínseco de la imagen o iconología. En primer lugar, se determinó que se trata de las ilustraciones que complementan el texto de un libro cuyos principios y objetivos van de la mano de un sermón moralista, para lo cual su autor se rigió por una fuerte convicción religiosa. Aspecto que se toma en consideración para proponer una interpretación posible.

Si bien los grabados siguen la secuencia de una supuesta biografía de la Muerte, los elementos empleados -debido a que el texto de Bolaños aborda en todos los capítulos el mismo tema, como lo es el peligro que implica morir en pecado- con frecuencia nos remiten a una misma interpretación del simbolismo de la composición. Esto hace que la iconología para cada uno de los grabados tenga una lectura independiente, cosa que por otra parte ocurre igual con los capítulos mismos del libro, cuya estructura literaria corresponde a una serie de sermones más que a la trama secuencial de una novela.

Para trabajar sobre la gráfica de la muerte, el tema parecía indicar que se recuperaría fácilmente bibliografía en bibliotecas de la localidad de San Luis Potosí, sin embargo la expectativa no correspondió a la realidad. La muerte se aborda desde múltiples facetas, pero en los catálogos consultados no se localizaron documentos que traten su imagen en particular. El caso de Guadalupe Posada es la excepción a la regla, pues su nombre está asociado a la figura de la muerte por lo que en la bibliografía consultada bajo el tema de Posada, las caricaturas de la muerte fueron una constante. En consecuencia la información se recuperó principalmente a partir de textos generales sobre

grabadores como, el ya citado, Posada y Manuel Manilla, y por otra parte en autores interesados en la caricatura como son Rius y Alejandro Pérez Basurto.

Para la información relacionada con las caricaturas publicadas en periódicos del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX se consultaron las colecciones de la Hemeroteca Nacional, en la ciudad de México. Además se recurrió al Centro de Documentación Histórica “Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga” de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, donde se consultaron publicaciones de la segunda mitad del siglo XX y contemporáneas.

En el caso de periódicos y revistas la investigación se centró en las fechas cercanas al 2 de noviembre, Día de muertos, debido a que en el resto del año no es frecuente localizar caricaturas que utilicen la imagen de la muerte como tema. Al respecto cabe señalar que en estas fechas a más de caricaturas, generalmente de corte político, es costumbre publicar versos y rimas de crítica social, llamadas popularmente calaveras. De tono satírico y llenas de humor, estas rimas populares completan el ambiente festivo de las imágenes de la muerte ya que, al igual que las caricaturas, están dirigidas a políticos y personajes destacados de la vida pública, y en ellas se critica el desempeño de sus acciones sociales.

En estas calaveras el lenguaje popular encuentra múltiples maneras de nombrar a la muerte: “Flaca”, “Huesuda”, “Calaca”, “Tilica” “La Parca”... Algunos de estos nombres resultan lógicos y otros casi inexplicables. Para el caso de los caricaturistas de los siglos XIX y XX el método de interpretación utilizado fue más libre, siempre sin perder de vista los aspectos generales que propone Panofsky.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Panofsky y Umberto Eco coinciden en ubicar a la imagen en un marco de interpretación que incluye tres estadios: Descripción preiconográfica, análisis iconográfico y análisis iconológico.

En la última parte de este trabajo se aborda este fenómeno de la forma en que el mexicano se refiere a la muerte y cómo se relaciona con la imaginaria popular en un acto lúdico. Para ilustrar la explicación se utiliza un juego de lotería con simpáticas imágenes de la muerte y en el que cada una de las 100 cartas que lo componen se refiere a la muerte con un nombre diferente recogidos de la tradición popular.

Para esta parte del trabajo, cabe hacer un señalamiento porque, a primera vista, podría parecer desequilibrado por la carga que se da a los epígrafes; no obstante se organizaron de esa manera por tratarse del análisis de un juego de mesa del cual se requiere conservar la unidad. Respecto a la interpretación de las imágenes y la forma de agruparlas, en el propio capítulo se hace una explicación en relación a criterios que se emplearon para clasificarlas.

Respecto a este asunto se tuvo la fortuna de poder entrevistar a Erik De Luna, autor de los dibujos que dan imagen a los diversos nombres y quien gustosamente proporcionó orientación sobre algunos de los personajes caricaturizados. En esta etapa el recurso de Internet fue insustituible para localizar las figuras e imágenes en las que se inspiró el artista. Sin embargo, en relación a los nombres el trabajo documental fue básico; se recurrió a diccionarios de mexicanismos, diccionarios de la lengua y enciclopedias para encontrar los antecedentes y relaciones que dieron origen a nombres tan singulares como la “Siriqisiaca” o la “Chirifosca”.

---

Es así como la imagen se convierte en una fuente de información que refleja una realidad que atañe al autor y otra que atañe al intérprete u observador; y en esta interacción que se da entre uno y otro adquiere un nuevo sentido informativo.



## JUSTIFICACIÓN DEL LENGUAJE CIENTÍFICO

Tanto el proceso de la interpretación de la imagen como documento social, como la descripción de esta, deben reflejarse en un lenguaje lleno de significados diferentes a los de la metodología cuantitativa, más próximos a una metodología cualitativa y que son producto del análisis de las características tanto del documento como del contexto en el cual este fue creado. Es el método hermenéutico tomado de la historia el que permite una aproximación más efectiva a la imagen puesto que nos proporciona un punto de observación omnisciente que revela la posición del autor así como su realidad contextual y la posición del observador e intérprete de la obra.

Existe un lenguaje visual y un metalenguaje científico, entendido este como el lenguaje que explica al lenguaje visual. Este segundo cumple la función de describir al primero, explicarlo, reflexionar sobre sus bases normativas que le posibilitan su estatus de lenguaje para finalmente proyectarlo sobre el plano de la reflexión creadora individual. Las funciones están determinadas por las intensiones depositadas en la imagen que se analiza. Estas forman parte del paquete contenido en la circunstancia de la enunciación, es decir, desde donde se crea y donde se coloca la imagen para ser leída, así como las normas interpretativas y con las que se flexibilizan los significados para asociarlos con la identificación de sus rasgos semánticos. Por ejemplo una imagen no expresa la misma significación en la portada de una revista que en un semanario político, en una postal o en un almanaque.

Umberto Eco observa la existencia de tres tipos de interpretación que pueden ser aplicados a una imagen entendida como texto visual. La primera de nominada *intentio auctoris*, esta se encarga de buscar en el texto aquello

que el autor quiso decir; la segunda, la *intentio operis*, se centra en aquello que la obra dice independientemente de las intenciones de su autor, con referencia a su propia coherencia textual y al manejo de los recursos expresivos de los que se vale; por último la *intentio lectoris*, que busca mostrar lo que el destinatario encuentra gracias a la relación que se establece con referencia a los sistemas de significación o bien con referencia a los deseos, pulsiones y arbitrios del receptor. Los tres tipos de *intentio* permiten el análisis del texto visual, pero marcando diferencias a partir de las dos funciones básicas de la imagen: el goce y el disfrute y la reproducción de la realidad.<sup>13</sup>

En todos los casos la imagen se erige como un lenguaje capaz de llevar consigo contenidos específicos, accesibles a primera vista pero en niveles más profundos que se distinguen a cada nueva lectura y establecen nuevos significados de acuerdo a la forma específica de leer del espectador. La *intentio auctoris* presupone un anunciador que habla de un proceso de reconstrucción de una realidad, acorde con la versión que se quiere mostrar de los hechos, con los valores que pretende reproducir y con las condiciones de enunciación en las que enmarca su imagen; así el autor no se limita a su papel de artista sino que va más allá cubriendo las funciones de reportero, artista visual, antropólogo visual, traductor cultural, cómico y hasta cronista.

La *intentio operis* hace énfasis en la construcción del evento reflejado para su transformación en un subsiguiente hecho narrado de manera visual, como sucede con el productor del quehacer del reportero. En un reportaje el que refleja la imagen del evento hace una construcción de una narración que

---

<sup>13</sup> Cid Jurado, Alfredo Tenoch. Cátedra de semiótica del Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México. Disponible en: [http://www.fotoperiodismo.org/FORO/philes/fotoperiodismo/souce/html/brenal\\_sexta/alfredocid.HTM](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/philes/fotoperiodismo/souce/html/brenal_sexta/alfredocid.HTM) consultado mayo de 2010.

remite a valores éticos y estéticos de la realidad retratada, sumada esta a aspectos de técnica y tecnología de época que actúan sobre la reconstrucción del hecho narrado visualmente.

La *intentio lectoris* es la suma de las relaciones que se establecen entre la imagen y el lector. De esas relaciones derivan una serie de acciones capaces de generar criterios de evaluación de los que se deriva la interpretación de la realidad plasmada, pues la versión en imagen de una historia se constituye en un proceso de divulgación visual sobre una parte de un hecho social, a partir de un discurso concreto; la pobreza en las grandes ciudades, la política, y en este caso la muerte.

Si la suma de las intensiones de cada imagen es acumulable podemos hablar de una cadena de interpretaciones en relación, que requieren ser conocidas de manera independiente y al mismo tiempo en las cadenas intersemióticas e intertextuales que se van construyendo.<sup>14</sup> Esa suma trae consigo los estratos connotativos que concentran la información más precisa, más cifrada, que requiere de mayor competencia por parte del individuo para poder llegar a recuperarla de la imagen como texto; que para el caso que nos ocupa: la imagen de la muerte en México, resulta indispensable entender el lenguaje de interpretación y el explicativo en este mismo sentido.

De manera simplificada el ejercicio de la interpretación de la imagen como documento social se compone de distintas fases que van desde la producción hasta el proceso de lectura. Así al hablar de comunicabilidad

---

<sup>14</sup> Umberto Eco señala que “los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos- con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que, fundada en códigos de experiencia adquirida, tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico”. Eco, Umberto. *La estructura ausente, Introducción a la semiótica*. México, Lumen, 2005. p.192.

entendemos todo un procedimiento que involucra a las fases de la interpretación, descripción y explicación del texto visual, que se inscribe en una carga de intensiones y contenidos comunicativos específicos. La comunicabilidad se refiere entonces, en primera instancia, a la imagen entendida como parte de los medios y formas de lenguaje que la conforman pero también a los medios y formas de lenguaje utilizado para descifrarla y explicarla. Dichos medios son también producto de las normas y los usos predeterminados por las reglas compartidas entre emisor y destinatario que permiten un pacto comunicativo.

La imagen como medio de comunicación y como lenguaje tiene que ver también con una competencia de decodificación que se requiere para la comprensión del contenido depositado en cada mensaje, que depende de la actividad que desarrollan los consumidores de las imágenes en contextos específicos. Por ejemplo, para el caso de la imagen de la muerte en México, como se verá a lo largo de la investigación, quienes la produjeron respondían a contextos diferentes dándole usos también diferenciados, ya tratándose de la ilustración de un libro de religiosidad o de literatura, un artículo periodístico o simplemente una caricatura política. Se trata de activar un saber específico que se encuentra dictado por el proceso de enunciación (fin y función de la imagen específica) por el contexto de la enunciación (el espacio físico y temporal de la imagen determinada) y las condiciones de la enunciación (las características del sujeto enunciador y la situación desde la cual emite su mensaje el autor).

De la misma manera que el autor de una imagen hace uso de un lenguaje de acuerdo a su contexto, refiriéndose específicamente a su

interpretación de la realidad y la codificación de su mensaje, el investigador de la imagen en su papel de receptor del mensaje emitido y de acuerdo a su experiencia y conocimiento, deberá codificar su propio mensaje descriptivo y explicativo del objeto de estudio, en este caso la imagen de la muerte en México.<sup>15</sup> El lenguaje que se utiliza no requiere del rigor empleado por las ciencias experimentales ya que se apega más al método cualitativo propio de las ciencias sociales, el cual es más fluido y flexible, que permite una cercanía con lo literario, no por ello el discurso pierde el carácter científico.

La imagen forma parte de la vida cotidiana. Se ha incorporado de manera imparable a nuestra existencia y a nuestra historia, encontrándonos con ella en cualquier instante y en cualquier lugar. Preside todos los acontecimientos tanto privados como públicos. Entonces cabe preguntarse ¿de qué manera codificar un lenguaje propio para la interpretación de las imágenes tan próximas a lo cotidiano? ¿cómo construir un discurso de lo cercano sin transformar a nuestro objeto de estudio en algo distante, descontextualizado e inaccesible a nuestra realidad, de donde se extrae el objeto mismo? No cabe, para el análisis y la interpretación de la imagen de la muerte en México, tan próxima y familiar a los mexicanos, sino un discurso cotidiano y coloquial sin la dureza de las ciencias experimentales.

---

<sup>15</sup> Umberto Eco señala que hay una tendencia a divorciar la lengua literaria de la lengua científica dejando fuera del contexto del conocimiento al público general ya que, si se utiliza solamente un lenguaje técnico académico para expresar los saberes estamos limitando el entendimiento y la divulgación de los hallazgos a un grupo limitado de intérpretes capaces de dominar el código científico. “Una objeción fundamental a cualquier lengua *a posteriori* es que no pretende distinguir o reorganizar artificialmente un sistema universal del contenido, sino que se preocupa de elaborar un sistema de la expresión lo suficientemente fácil y flexible como para poder expresar los contenidos que la lengua natural expresa normalmente”. Eco, Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*, 2ª. ed., Barcelona, Crítica, 2005.p 276.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

La imagen de un esqueleto o calavera como símbolo de la muerte es reconocida si no por todas, al menos sí por la mayoría de las culturas y como tal, nombrada en todos los idiomas. Así tenemos que en el siglo XVIII, Joaquín Bolaños en su libro *La Portentosa Vida de la Muerte* presenta la imagen de un personaje-esqueleto al que propone nombrar con alguno de los términos que se han registrado en la Biblia para evocar al símbolo que representa el proceso que pone fin a la vida del hombre.

Nos dice que en el Antiguo Testamento a la muerte se le nombra “*Sueño*” y añade que, en el Nuevo Testamento la llaman “*Ladrón*”. Menciona que el libro de David se refiere a ella como “*Pésima*”, cuando se presenta ante un pecador moribundo y como antítesis la nombra “*Preciosa*” cuando el agonizante es un justo.<sup>1</sup>

Puesto en esas consideraciones en 1792 Bolaños hace coincidir el término *Mors* con *venit a morsu* del verbo latino *mordeo* que significa morder, “Porque en aquella mordida que dio nuestro padre Adán a la fruta vedada en el paraíso, salió a luz la Parca con el nombre de Muerte”.<sup>2</sup> Con esa acepción el término puede expresarse en el ya citado *mors latino*, *morte* para el italiano y el portugués; *mort* en francés y considerado como femenino, la española muerte.

En el caso del México prehispánico, la voz para nombrar a la representación simbólica de la muerte correspondería de una manera muy general al término “descarnada”. Sin embargo no podemos referirnos a una sola figura o símbolo. A través de los escritos precolombinos que abordan la

---

<sup>1</sup> Atribuye a los poetas llamarla *Parca*

<sup>2</sup> Bolaños, 1992. p. 104-105.

religión y las cosmogonías indígenas podemos encontrar múltiples divinidades asociadas a la muerte. Se encuentran en casi todos ellos. En los mixtecos conocidos como: *Laud*, *Borgia*, *Cospí*<sup>3</sup> y el *Vindobonensis*. En los pertenecientes a la cultura Nahuatl encontramos a la imagen de la muerte en el códice *Borbónico* así como en los procedentes de la zona maya: *Dresde*, *Peresiano* y *Tro-Cortesiano*.

Entre los mayas una de las divinidades asociadas a la muerte está el dios dual *Ah Puch* “el Descarnado”, representado como un cadáver o esqueleto, a veces con cabeza de jaguar o búho. Se le conoce con las voces de *Disin*, *Yum Kimil*, *Yun Cax*, *Hun Ahaw*, *Kisin* o “el Apestoso” y, algunas fuentes, lo identifican como el dios A.

También cabe mencionar a *Buluc Chabtan*, dios de la guerra y los sacrificios humanos y a *Zotzilaha Chimalman*, dios murciélago de las regiones oscuras, así como a *Ixtab*, divinidad de los suicidas. A ellos podemos agregar el símbolo calendárico *Cimi*, que corresponde al periodo regido por la muerte.

En la cultura Mixteca ocupa lugar especial la *Señora 9 Hierba*, del Templo de la Muerte (en el Sur), quien comparte atributos con la *Cihuacóatl* azteca. Relacionados con las divinidades del inframundo mixteca están también *El Señor 9 Viento*, o *Viento de Muerte* así como los señores *9 Mono* y *9 Pedernal*.

Durante el dominio azteca, una de las principales deidades fue *Mictlantecuihtli-Mictēcacihuatl* Señor-Señora de los Dominios de la Muerte a quien se le identifica también como *Texcatlipoca* o “Sol de la Noche”. En la misma cultura Nahuatl, asociado a los sacrificios humanos, encontramos al

---

<sup>3</sup> Para nombres y fechas históricos asentados en este capítulo se dio preferencia al *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*.

cadavérico *Xipe* y otras divinidades relacionadas con el inframundo como *Ixpuzteque*, “El que tiene el pie roto” y su dualidad femenina *Micapetlqui* cuyo significado corresponde a “Bulto” o “Caja de Muerto”. Además, entre otros muchos dioses del mundo oscuro, ocupaban un lugar destacado las *Cihuateteo*, mujeres que, muertas durante el parto, eran divinizadas bajo la protección de *Cihuacóatl* o *Coatlicue*.

Puede observarse que ninguna de estas divinidades es una personificación de la muerte. En México precortesiano la muerte estuvo ligada a un ciclo mágico-religioso de regeneración constante de la vida que, en muchos casos, llevó a ritos sangrientos que tenían como objetivo la renovación del ciclo vital y no, como muchos han interpretado, un culto a la muerte.

Estas divinidades y su simbolismo estaban relacionados con el calendario, la agricultura, el ciclo de vida y muerte, las formas de muerte, los sacrificios humanos y las cosmogonías de las diversas culturas. No obstante, esa simbología no fue comprendida por la cultura europea dominante y las divinidades y ritos quedaron proscritos a sangre y fuego y los escritos prehispánicos, que posiblemente los registraban, fueron destruidos sistemáticamente por lo que, al paso del tiempo, su estudio se ha visto obstaculizado por la falta de documentos.

Pocos códices sobrevivieron al celo cristiano, sin embargo, del área que corresponde a México, se conservan 21 escritos prehispánicos a los que hay que agregar las narraciones y textos de unos cuantos indígenas cultos, sobrevivientes a la conquista armada y a las enfermedades. En este caso vale



destacar los códices *Matritense* y *Florentino* elaborados durante el primer tercio del siglo XVI con la dirección de Fray Bernardino de Sahagún.<sup>4</sup>

A partir de la información compilada a través de los cronistas indígenas conocidos como Informantes de Sahagún, debe mencionarse la obra del mismo franciscano: *Historia General de las Cosas de la Nueva España* que rescata en buena parte la cultura Nahua.

Otra obra importante para la comprensión de este periodo es el trabajo del franciscano Andrés de Olmos, quien escribió la *Historia de los Mexicanos por sus Pinturas*, obra considerada la primera historia del Nuevo Mundo y que está basada en códices históricos así como en algunas pictografías sobre magia y adivinación de la cultura Nahua. También, Diego Durán otro fraile de la primera época, dejó, en 1539, un valioso testimonio sobre el pasado indígena en su *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*.

Además de las crónicas de los frailes, durante el siglo XVI se realizaron otros esfuerzos por conservar noticias de las culturas que desaparecían, tal es el caso de los trabajos de hombres como Francisco Burgoa, quien escribió *La Geográfica Descripción* y su *Palestra Editorial*, sobre la cultura de Oaxaca.

---

<sup>4</sup>Fray Bernardino de Ribera nació en Sahagún, aproximadamente en 1499 y murió el 5 de febrero de 1590 en México. Se apoyó en códices y escritos indígenas así como en la narración de hombres ancianos, con la ayuda de los jóvenes de la antigua nobleza azteca estudiantes del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. Entre ellos y a decir del propio Sahagún en el prólogo de su obra fue Antonio Valeriano, de Azcapotzalco quien más trabajó en esta empresa; Martín Jacobita, del barrio de Santa Ana, Tlatelolco; Pedro de San Buenaventura, de Cuautitlán; y Andrés Leonardo. Sus escribanos fueron Diego de Grado, del barrio de San Martín; Mateo Severino, del barrio de Utlac, Xochimilco; y Bonifacio Maximiliano, de Tlatelolco. Trabajó en Tepapulco entre 1558 y 1560, en sus *Primeros Memoriales*. En esta localidad se registra también el nombre de Alonso Vegerano o Bejarano también discípulo de Sahagún. Posteriormente en Tlatelolco, entre 1564 y 1565, se compilaron los *Memoriales con Escolios*, que se cree proceden de los *Códices Matritenses*. Entre 1566 a 1571, trabajó en la Ciudad de México, en donde se compiló la información de su *Historia General*. Esta información aparece en el prólogo que Sahagún escribió para el libro segundo de su *Historia General I<sup>ra</sup> que trata del calendario, fiestas y ceremonias, sacrificios y solemnidades que estos naturales de esta Nueva España hacían a honra de sus dioses*. En la edición de Porrúa, 1999, consultada para esta investigación, corresponde a la página 74. Al respecto también puede consultarse el sitio: <http://www.accionchilena.cl/calendario/sahagun.htm> Consultado 30 enero 2008.

También la obra de Diego de Landa que, no obstante haber ordenado quemar miles de códices mayas,<sup>5</sup> escribió la *Relación Acerca de las Cosas de Yucatán*.

De la misma región, del periodo colonial data la compilación de los libros mayas de *Chilam Balam* que han llegado a nosotros, en diversas versiones, a partir de copias del siglo XVII. Por otra parte, la tradición oral conservó uno de los testimonios mayas de mayor riqueza: El *Popol Vuh*, que en su momento fue escrito en lengua quiché en caracteres latinos, de donde Francisco Ximenez<sup>6</sup> lo tradujo al español posiblemente a finales del siglo XVII.

La mayoría de estos hombres de ciencia tuvieron a la vista muchas de las pictografías originales y además, se apoyaron en las narraciones de algunos hombres que conocían profundamente sus culturas y el arte de interpretar las pictografías.

Muchos de los códices mencionados se encuentran depositados en museos y bibliotecas europeas, de dónde en ocasiones toman su nombre y, por estar disponibles para un público amplio, han despertado el interés de estudiosos de todas las nacionalidades. Entre ellos destaca en el siglo XVII Lorenzo de Boturini, quien descubrió la Tira de la Peregrinación, también conocido como *Códice Boturini*, donde se narra, entre otras cosas la historia de la fundación de *Tenochtitlan*; además de haber reunido una gran cantidad de documentos en náhuatl que lamentablemente se dispersaron y perdieron en gran parte. Pero no fue el único estudioso pues en relación a los estudios sobre

---

<sup>5</sup> Actualmente la zona maya abarca el suroeste de México y gran parte de Guatemala, que originalmente formaban parte integral de la Nueva España.

<sup>6</sup> Fray Francisco Ximénez O.P. Écija 1666 – 1723. Llegó a Guatemala en 1668, donde aprendió las lenguas quiché *kakchikel* y *zutuhil*. Siendo párroco de Chichicastenango se enteró sobre el texto sagrado quiché llamado *Popol Vuh* que por años había estado escondido debajo del altar de la parroquia de la población.

los códices son importantes los nombres de Carlos María Bustamante, José Fernando Ramírez, José Orozco y Berra, Joaquín García Icazbalceta, Alfredo Chavero, Francisco del Paso y Troncoso, Eduard Seler y Alfonso Caso entre otros.

Las ediciones facsimilares de los códices son de gran utilidad para los estudiosos del tema, pues no hay que olvidar que los códices son obras valiosas y únicas, celosamente custodiadas. Al respecto destacan algunas ediciones hechas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Universidad Nacional Autónoma de México. Recientemente el Fondo de Cultura Económica también ha asumido esta labor que resulta una valiosa aportación para la difusión y conocimiento de los códices.

Entre los textos que tienen más relación con el tema de la muerte podemos mencionar el *Códice Borgia*; comentado por Eduard Seler, obra que trata sobre Los Templos del Cielo y de la Oscuridad, Oráculos y Liturgias. También el *Códice Borbónico* o *Libro de Cuicacatl*, el *Códice Cospi*; que es un calendario de pronósticos y ofrendas, el *Códice Dresde*, el *Códice Laud* o *Pinturas de la Muerte y los Destinos*, el *Códice Magliabechi* o *Libro de la Vida*, el *Códice Vaticano A*; sobre la religión costumbres e historia de los antiguos mexicanos y el *Códice Vaticano B* o *Manual del Adivino*.

Del *Códice de Dresden* cabe señalar que la primera noticia que se tiene es de 1739, cuando fue adquirido en Viena por Juan Cristian Gotze, bibliotecario de la Biblioteca Real de Dresden, donde ha permanecido desde esa fecha.<sup>7</sup> El *Dresden* fue dado a conocer en la edición que en 1831 realizó Lord Kingborough *Antiquities of Mexico* y son importantes las ediciones que

---

<sup>7</sup> Garcés, *Los códices mayas*, pp. 57-59.

publicó Ernesto Förstemann en 1880 y 1892. Posteriormente J. Antonio Villacorta publicó en 1930 un estudio que incluyó a los tres códices conocidos, con dibujos de Carlos a. Villacorta.<sup>8</sup> En 1988 el Fondo de Cultura Económica de México publicó la edición Facsimilar de John Eric. S. Thompson, titulada: *Un comentario al Códice de Dresde: libro de jeroglíficos mayas*. En estos facsímiles a más de la reproducción de las pictografías se incluyen, en las diferentes ediciones, las interpretaciones y estudios de especialistas en el tema.<sup>9</sup>

Hasta aquí, no es particularmente el tema de la muerte como personaje el que ocupa las investigaciones sobre las culturas prehispánicas. Esa muerte - motivo literario- va a llegar a través de los escritos cristianos, en libros de oraciones, sermones e imágenes occidentales sueltas o que ilustraron libros de exequias y oraciones fúnebres como las *ars moriendi*, libros del buen morir, libros de horas y principalmente las danzas macabras o danzas de la Muerte.

En España, durante el siglo XV el tema de la muerte ocupó a muchos autores como Jorge Manrique quien escribió *Coplas a la muerte de su padre el maestro Don Rodrigo Fernán Pérez de Guzmán*; o Alfonso de Cartagena con sus *Coplas a la muerte del obispo de Burgos*, por ejemplo. El tema fue producto de un desencanto ante una época en la que las guerras, las plagas y el hambre hacían de la muerte el evento dominante de la vida.

---

<sup>8</sup> Garcés, Los códices mayas, pp. 88-89.

<sup>9</sup> De lo que pudiera considerarse escritos literarios se conservan la *Colección de Cantares Mexicanos*, que pertenecen al acervo de la Biblioteca Nacional de México, y la *Colección de Cantares* pertenecientes a la Universidad de Texas.

El estudio sistemático de la literatura Nahuatl se debe, ya en fechas recientes, principalmente a Ángel María Garibay, quien enriquece el conocimiento de esa cultura con destacadas obras como: *La poesía lírica azteca, esbozo de síntesis crítica*, 1937, *Épica náhuatl*, 1945, *Historia de la literatura náhuatl*, 1953-1954, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, 1958, *Poesía náhuatl*, 1964-1967.

En este breve recuento sobre las fuentes prehispánicas es necesario considerar la importante obra de Miguel León Portilla sobre los códices y la cultura nahua, entre los que sobresale su libro sobre la *Filosofía Nahuatl Estudiada en sus Fuentes*.

En ese ambiente el arte y la religión se ocuparon del tema de la muerte: Sermones, teatro, pintura, literatura, poesía van dando forma a lo que culminaría casi en un género aparte; las danzas de la muerte. En España la primera manifestación de este tipo de literatura es la *Dança general de la muerte*, fechada entre finales del siglo XIV y principios del XV, cuyo texto se puede consultar a través de la edición que preparó Víctor Infantes en 1980.<sup>10</sup>

Por otra parte los grabados que Hans Holbein, “el Joven” realizó para su *Danza de la Muerte*, adquirieron particular popularidad en Europa; preferencia que aparentemente a la fecha no ha cambiado pues los grabados se pueden consultar tanto en ediciones recientes como en varios sitios de Internet.<sup>11</sup>

Las danzas de la muerte o danzas macabras tenían como objetivo recordar a los hombres su destino final. Los grabados ilustran todo género de individuos, ricos y pobres, jóvenes o viejos sin ninguna distinción de clase o condición ante la igualadora muerte.

No obstante la popularidad que alcanzaron esas obras, es de notarse que en los catálogos de las bibliotecas mexicanas con acervos cuyo origen se sitúa en la Colonia, como es el caso de la Biblioteca Nacional de México, la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, la Biblioteca Central Universitaria de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí o la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa de Oaxaca, no se pudo localizar ningún ejemplar original ilustrado de alguna edición de las danzas de la muerte, o algún ejemplar con grabados de

---

<sup>10</sup> En esa edición se hace referencia a una edición anónima publicada en México en 1959 y de la cual no fue posible localizar ningún ejemplar en las bibliotecas consultadas.

<sup>11</sup> Para este trabajo se tuvo a la mano la edición de 1982, de Víctor Infantes, publicada en Madrid por la editorial Visor, así como la 3ª, edición publicada en México en 1981, por Premia Editora en la colección La Nave de los Locos.

Hans Holbein el Joven<sup>12</sup> o de Matthaeus Merian,<sup>13</sup> y que además, dataran de los siglos XVI o XVII. Sin embargo, si se observan los grabados que Francisco Agüera realizó en 1792. En ellos es posible encontrar una influencia de Holbein que hace pensar que, al menos en esa época, sus grabados eran conocidos en la Nueva España.

Los grabados de las danzas de la muerte son de gran dramatismo y detalle y si bien en algunas de ellas la muerte porta instrumentos musicales, lo que remite al sentido de danza. Estas alegorías están enfocadas a evocar el miedo de perder la vida. De ahí que llama la atención saber cómo se dio el proceso para que la imagen pasara de ser objeto de respeto<sup>14</sup> y temor, a motivo gráfico y pretexto temático utilizado en la crítica social que llama a la risa y a la broma.

Sin embargo en el siglo XVI la muerte que rondaba por la Nueva España distaba mucho de provocar risa. Por una parte estaba el impacto social que los sacrificios humanos causaron en la cultura española y que puede observarse en el prólogo de Sahagún al “Libro Segundo, que trata del calendario, fiestas y ceremonias, sacrificios y solemnidades que estos naturales de esta Nueva España hacían a honra de sus dioses” de su *Historia general* donde asienta refiriéndose a los sacrificios humanos:

La crueldad humana a penas pudiera inventar una manera más esquisita de afligir a la miserable humanidad. Reflexionen sobre esta relación los que se

---

<sup>12</sup> Hans Holbein, el joven. (1497-1530) Pintor y grabador alemán, entre 1523 y 1526 realizó una serie de 41 grabados cuyo tema central es la muerte. Se publicaron por primera vez en forma de libro en 1538 en Lyon, Francia, impresos por Trechsel.

<sup>13</sup> Matthaeus Merian. (1593-1650), Editor y grabador suizo, en 1649 realizó una serie de grabados, Danza de la Muerte para ilustrar la *Gottfried's Cronick*

<sup>14</sup> En el último decenio del siglo XX surgió un movimiento, en uno de los barrios de la ciudad de México, que tiende a venerar a la muerte como una advocación religiosa conocida como La Santa Muerte,

quejan del actual sistema, y quisieran volver a los indios a los días de su gentilidad[...]<sup>15</sup>

Más adelante en el apéndice del mismo Libro Segundo que trata sobre la “Relación de los edificios del gran templo de México” hace la descripción del zompantli y dice:

El sexto edificio se llama Mixcoapan Zompantli. Éste era un edificio en que espetaban las cabezas de los que mataban a honra del dios Mixcóatl; eran unos maderos que estaban incados, de altura de dos estados, y estaban agujereados a trechos y por aquellos agujeros estaban pasadas unas astas o varales, del grosor de astas de lanza o poco más, y eran siete u ocho. En éstas espetaban las cabezas de los que mataban a honra de aquel dios, estaban las caras vueltas hacia el medio día.

Andrés Tapia, y Gonzalo de Umbría, capitanes de Hernán Cortés, por curiosidad contaron un día ciento treinta y seis mil calaveras en las vigas y gradas de este edificio, y las de las dos torres formadas de cráneos no las pudieron contar. Véase mi Chilmalpain tom. 1º Cap. 6, donde se halla una exacta descripción de este edificio de la muerte. ¡Qué prodigalidad en derramar la sangre humana! La religión mexicana tenía por autor al demonio enemigo de nuestra especie, así como la cristiana tiene al hijo de Dios que por conservarla y amarla se hizo hombre, y echó sobre sí nuestras miserias; se identificó con ellas para merecer más y más en el suplido de la cruz, y hacerse objeto de la justicia eterna: ¡alabado sea por tanta misericordia!<sup>16</sup>

Ni los grabados de Holbein, ni cualquier otra alegoría poética podría igualar la realidad imponente de una imagen similar. No es de extrañar que fuera imperativo para los misioneros cristianos eliminar cualquier rastro de otra religión y en este caso particular, esa muerte que se relacionó a la idea de culto pagano fue sustituida por el concepto cristiano de muerte, asociada a la idea de una vía para alcanzar la vida eterna: Buena muerte en la gracia de Dios o una muerte-pecado como castigo a una vida reprochable.

En este sentido, se hizo necesario que los libros destinados a los pobladores indígenas de la Nueva España no sólo cristianizaran, sino que

---

<sup>15</sup> Libro Segundo capítulo XXIX, “De la fiesta y sacrificios que hacían en las calendas del décimo mes, que se llamaba Xocotlhuetzi.

<sup>16</sup> Apéndice del Libro Segundo, 6. “El segundo edificio se llama Mixcopan Zompantli” Esta y la anterior nota refieren a la edición Porrúa de la *Historia General...* preparada por Ángel María Garibay K, México, 1999

además no hicieran alusión a ningún aspecto de su cultura anterior. Esto trajo como consecuencia el que se eliminaran sus códices y a que muy pronto se proscribieran las antiguas formas de escritura.

Al mismo tiempo, otro proceso se comenzaba a generar: la impresión de libros en la Nueva España. La fecha más generalmente aceptada para fijar la introducción de la imprenta en la Nueva España es 1539. Este evento fue precedido por un importante comercio del libro que no se vio limitado por la llegada de la imprenta. En todo caso fue la Santa Inquisición quien, a través de la censura limitó la edición y puso restricciones al comercio mediante controles estrictos sobre quien o qué se debería leer. Así, las lecturas de alguna manera se clasificaron en lo que podían leer –impresos o manuscritos– los clérigos, el común de la población masculina “de razón”, las mujeres, niños e indios.

Con esta multiplicidad de enfoques, hubo algo en lo que las autoridades civiles y eclesiásticas estuvieron totalmente de acuerdo: Nada que menoscabara su autoridad o dogma, ni fantasías. Consecuentemente la imaginaria figura de la muerte no iba a andar por ahí deambulando libremente entre libros y estampas a menos que cumpliera con su función de atemorizar a los hombres sobre los peligros de morir en pecado y recordar a los mortales la fragilidad de la vida y el ineludible destino final.

En relación al control de textos e imágenes podemos recordar el juicio que la Santa Inquisición instruyó en México contra el impresor Pedro Ocharte<sup>17</sup> y el grabador Juan Ortiz quienes, en 1572, se les acusó de haber grabado una imagen de la Virgen del Rosario, cuya leyenda contravenía las normas

---

<sup>17</sup> Pedro Ocharte, impresor y grabador, al igual que Ortiz, de nacionalidad francesa, establecido en México hacia 1556.



católicas<sup>18</sup> y que, de esta manera, tiene el dudoso honor de ser la primera imagen involucrada en el control de la imprenta en el Nuevo Mundo.

La mayoría de las ediciones que se hicieron en México están relacionadas con la fe católica, por lo que el uso de grabados, generalmente xilográficos o calcografías de imágenes religiosas, ocuparon un lugar destacado. Al respecto podemos ver una estampa de la Virgen del Rosario atribuidas a la imprenta de Ocharte. Corresponde a la imagen impresa en la hoja 83v. del libro *Doctrina Cristiana breve y compendiosa en lengua castellana y mexicana*, escrita por fray Domingo de la Anunciación y publicada en 1565.<sup>19</sup>

La ilustración aparece en el artículo de Jesús Yhmooff Cabrera “Los Ocharte, Pedro Balli y Antonio Ricardo: capitulares, grabados y viñetas utilizadas en sus impresos, que conserva la Biblioteca Nacional”. Este trabajo, al igual que “Las ilustraciones de los libros impresos en México durante el siglo XVI, custodiados por la Biblioteca Nacional de México” del mismo autor, y publicados también en el *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*<sup>20</sup> son importantes para el estudio de las ilustraciones en la Nueva España, porque en ellos presentan los grabados que ilustran o decoran los libros editados por Juan Páblo, Antonio de Espinosa, Pedro, Melchor y Luis Ocharte así como los de Pedro Balli y Antonio Ricardo. Sin embargo en las

---

<sup>18</sup> Se tomó como modelo una estampa francesa, cuya leyenda al pie fue traducida con algunas libertades. En el modelo original francés se leía: “Estas cuentas son sin cuenta en virtud y eficacia, el pecador que os menta, a jamás hallará gracia” en cambio en la publicación de Ocharte la leyenda decía: “Estas cuentas son sin cuenta en valor y eficacia. El pecador que os reza. Jamás le faltará la gracia”. Bermúdez, *Gráfica*, p. 81.

<sup>19</sup> Publicado en el *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, UNAM, México, n°. 11, enero – diciembre 1974. pp. 9-98. Se puede localizar el original del libro en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional bajo: Domingo de la Anunciación, *Doctrina Cristiana breve y compendiosa en lengua castellana y mexicana*. México, Pedro Ocharte, 1565. h. 83v.

<sup>20</sup> *Boletín*, 1991, pp. 31-88.

páginas de los artículos referidos no se localizó en ninguna ilustración o su descripción, relacionada con la imagen de la muerte.

Retomando entonces el contexto de la época en la Nueva España las imágenes siguieron las pautas establecidas para los libros: debían apegarse a la moral, normas y dogma. En cuanto a las lecturas destinadas a la población indígena estas debían estar enfocadas principalmente a la enseñanza de la religión y el idioma.<sup>21</sup>

Tal es el caso de los libros ilustrados, como el registrado en el catálogo de la Biblioteca Nacional de México: *Psalmodia Christiana y Sermonario de los Santos del Año, en lengua Mexicana: compuesta por el muy R. Padre Fray Bernardino de Sahagún, de la Orden de Sant Francisco. Ordenada en cantares o Psalmos: para que canten los Indios en los areytos que hazen en las Iglesias*. Fue impreso en México por Pedro Ocharte en 1583. Además del grabado xilográfico de la portada incluye 53 grabados calcográficos a lo largo de la obra.<sup>22</sup>

El libro lo reseña ampliamente Joaquín García Icazbalceta en su *Bibliografía Mexicana del Siglo XVI*,<sup>23</sup> y describe brevemente los grabados que ilustran los diferentes salmos o canciones que deben interpretarse durante el año. A decir de García Icazbalceta para las oraciones que se deben entonar en

---

<sup>21</sup> En este sentido durante los siglos XVI y principios del XVII, se realizaron importantes trabajos encaminados a la elaboración de diccionarios, vocabularios y gramáticas en lenguas indígenas, sin embargo la política de establecer el castellano como único idioma oficial, llevó a abandonar durante mucho tiempo el estudio de las lenguas autóctonas.

<sup>22</sup> Aparentemente la Biblioteca Nacional de México conserva uno de los originales. García Icazbalceta reporta un ejemplar, incompleto, en la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció a José F. Ramírez. y la edición facsimilar publicada por Miguel León Portilla y publicada en León, en 1999, (de donde fuera originario fray Bernardino) por el Instituto Leonés de Cultura.

<sup>23</sup> García Icazbalceta (1825-1894), *Bibliografía Mexicana*, 1954, pp.322 -327. Incluye datos biobibliográficos de Sahagún pp. 327-387. El ejemplar de la *Psalmodia* que describe lo reporta como de su propiedad. La ilustración pertenece a la edición del FCE, de 1954, p. 323.

noviembre la *Psalmodia* incluye, en el folio 200, un grabado dedicado, sino a la muerte, sí a la festividad de Todos Santos.<sup>24</sup>

La *Bibliografía mexicana del siglo XVI Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600. Con biografías de autores y otras ilustraciones. Precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México. Obra adornada con facsímiles fotolitográficos y fototipográficos*, fue impresa por Francisco Díaz de León en 1886 y en varios casos ha dejado testimonio de obras que en la actualidad se encuentran desaparecidas.<sup>25</sup> La obra permite visualizar la importancia que la imprenta, y por ende, el grabado, tuvieron durante la colonia.

De acuerdo a los registros asentados en la *Bibliografía Mexicana*, puede observarse que era común la costumbre de erigir túmulos funerarios para celebrar o conmemorar las exequias de los personajes distinguidos. Los – digamos- altares eran decorados con loas, epitafios, sonetos fúnebres y figuras alusivas a la vida y a la muerte. También era frecuente que se realizara una descripción impresa de estos monumentos que, en algunos casos, incluían grabados para ilustrar el mausoleo.<sup>26</sup>

De fines del periodo colonial, en el catálogo de la Biblioteca Nacional de México se pueden localizar dos ejemplares del libro: *Lagrymas de la paz, vertidas en las exequias del señor D. Fernando de Borbon, por excelencia el Justo, VI. Monarcha, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto metropolitano templo de esta*

---

<sup>24</sup> A la fecha de esta investigación la *Psalmodia* de Sahagún no pudo ser localizada y por su parte Jesús Yhmooff, en los dos trabajos mencionados con anterioridad, no hace referencia a ella.

<sup>25</sup> Para este trabajo se consultó la edición realizada en 1954 por Agustín Millares Carlo para el FCE.

<sup>26</sup> Una rareza bibliográfica es el libro *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, escrito por Francisco Cervantes Salazar e impreso por Antonio de Espinosa en 1560.

*Imperial Corte de México y dispuestas por Domingo Balcarcel y Formento y Felix Venancio Malo.* El documento, cuya extensión es de 98 páginas, fue editado en México por el Colegio de San Ildefonso en 1762. En él se incluyen cuatro ilustraciones de la muerte<sup>27</sup> que pueden considerarse sino con certeza a las primeras, al menos sí de las primeras imágenes de la muerte que se han conservado hasta la fecha.

En este contexto la Muerte y la imprenta siguen su trayectoria en obras de carácter funerario como los libros de exequias y oraciones fúnebres, los catecismos, manuales de sacramentos, libros de confesores, manuales de oración y meditación, sumarios de indulgencias, misales y los libros del buen morir.<sup>28</sup>

La mayoría de los estudios sobre la muerte abordan el tema con la formalidad que el asunto requiere y lo abordan desde diferentes perspectivas: aspectos biológicos, psicológicos, filosóficos, sociales y religiosos por decir sólo algunos; pero además en México en los libros como en periódicos y revistas del país, abundan los artículos, columnas, oraciones, versos o calaveras, caricaturas, canciones y hasta recetas de cocina que abordan el tema con un enfoque social diferente que va desde la celebración religiosa hasta una fiesta popular; pasando del desánimo y la resignación al desenfado y el humor.

Con relación a estos temas, el trabajo de Carlos M. Krausse Rodríguez, editado en 1982 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México

---

<sup>27</sup> Las imágenes se pueden ver en el capítulo 5 de este trabajo

<sup>28</sup> Luisa Martínez, *Los libros del buen morir*. Puede consultarse el sitio <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/loslibrosdelbuenmorir.htm> Consultado 19 marzo 2008.

(INAH) titulado *La muerte, un esbozo bibliográfico*, permite apreciar los múltiples enfoques sobre la muerte en las costumbres, la religión o el folclore.

También debe considerarse la aportación al tema que hace María Concepción Lugo Olín en su trabajo: *En torno a la muerte, una bibliografía, México 1559-1990*, publicado igualmente por el INHA en 1994. En éste se pueden visualizar las actitudes de los mexicanos ante la muerte, así como los ritos, las costumbres y ceremonias relacionadas con ella.

En México, la construcción social de los fenómenos alrededor de la muerte han tomado características culturales singulares -como singulares son en cualquier cultura- pero que, de alguna manera, constituyen una visión diferente a la generalidad de prácticas y ritos asociados a la cultura europea occidental en la que México se vio precipitado a partir de la colonización española.

El trabajo de Claudio Lomnitz, de *Idea de la Muerte en México*, nos permite adentrarnos en los diversos conceptos de la muerte en el país y, tal vez, entender las múltiples facetas sociales de ese fenómeno como una manifestación cultural. En este caso, sin bien la obra no ofrece muchas ilustraciones, el tema se enriquece con la amplitud de la bibliografía que incluye.

Uno de los primeros trabajos en el que se aborda el tema de la muerte desde un punto de vista –valga decir- mexicano, es *La Calavera* escrita por Paul Westheim en 1953 y editada originalmente por la Antigua Librería Robredo. En sus páginas nos presenta esa acepción ambigua miedo-desafío, miedo- broma de la muerte y sus representaciones, manifestada principalmente en la plástica mexicana.

En esa línea de ideas, el asunto que nos ocupa abarca términos como: muerte-inmortalidad, vida eterna, costumbres funerarias, honras fúnebres, exequias, panteones, cementerios, día de muertos, día de difuntos, día de todos los santos, conmemoración de los muertos, conmemoración de los fieles difuntos, culto a los fieles difuntos, fiestas de noviembre, ofrendas de difuntos, altar de muertos, calaveras y más recientemente variantes como: San Pascualito Rey, culto a la muerte, Santa Muerte y aún *Halloween*, que por proximidad con Estados Unidos de América, la tradición anglosajona ha permeado, especialmente, la región norte de México.

En la mayoría de estos aspectos hay una vertiente que permite eludir el tema, disimularlo, evitar la verdad desnuda y mirar a la muerte de reojo. En este afán, las ilustraciones juegan un papel relevante en la gráfica mexicana por lo que al respecto es importante considerar el *Catálogo de Ilustraciones*, publicado entre 1979 a 1982 por el Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación de México. Esta obra dirigida por María Cristina Sánchez de Bonfil, refleja el acervo de documentos gráficos en los manuscritos coloniales y del siglo XIX que por razones de conservación, fueron separados del fondo de origen. Las imágenes están clasificadas en mapas, planos e ilustraciones, con una subclasificación para las ilustraciones artísticas. Entre ellas se localizan los grabados que los alumnos de la Academia San Carlos, presentaban con objeto de optar por una plaza de grabador en la Casa de Moneda. Esos trabajos, en su momento, siguieron los cánones y temática marcadas por la Academia. El fondo también resguarda algunas ilustraciones religiosas y una que otra caricatura de corte político.

Directamente, en el catálogo del Archivo General de la Nación de México, se puede consultar el contenido de la Colección Gráfica Felipe Teixidor, que guarda un total de 2247 piezas entre estampas, grabados, fotografías, retratos etc., de los más variados temas y entre las que se encuentran algunos trabajos de José Guadalupe Posada, indisolublemente identificado con la figura mexicana de la muerte.

A la intención del significado que la imagen de la muerte transmite, debe agregarse el significado que adquiere ante la intención del artista y la experiencia del lector, interpretada como la capacidad de percepción a partir de los propios elementos culturales y experiencias. En relación a la imagen de un esqueleto, es posible que un anatomista observe prioritariamente la exactitud o falla técnica-figurativa del dibujo sobre la intención simbólica o impresionista del artista, sin embargo, en general, los ilustradores y caricaturistas transmiten con éxito su intencionalidad de interpretación: una muerte burlona.

En este sentido será en los periódicos que, en un afán de crítica social primero y de franca controversia política después, la caricatura hace su aparición en el México Independiente en fechas tan tempranas como 1826, cuando el italiano Claudio Linati, publicó en el periódico *El Iris*, una caricatura de acerba crítica titulada “Tiranía” y dedicada Guadalupe Victoria, primer presidente de la recién estrenada república.

Aún antes de eso, al final de la colonia y en el periodo de turbulencia Independentista, entre 1810 y 1821, la muerte había tomado plaza como personaje literario. Al respecto destaca en el campo periodístico el escritor José Joaquín Fernández de Lizardi, (1776-1827) quien, en 1811, publicó varios de

sus trabajos en folletos sueltos.<sup>29</sup> Se vendían por pocos centavos y, si bien abordaba todo género de temas, con frecuencia llegaba a la crítica política de tono sarcástico y a la polémica social, lo que le ocasionó problemas con las autoridades civiles y eclesiásticas que le llevaron a la cárcel y a la excomunión.

Entre 1812 y 1814, Fernández de Lizardi publicó el periódico *El Pensador Mexicano*, nombre que más tarde adoptará como pseudónimo. Escritor y editor incansable, sus trabajos alcanzaron gran popularidad, tanto por la versatilidad de su obra como por la polémica que causaban. Él también echó mano de la muerte como un personaje en sus obras como: *La conferencia de las calaveras*, *Causas formadas a la Muerte y al Diablo por la verdad y ante escribano público, en una lámina fina*, y la muerte como pretexto en *Los diálogos de los muertos*, *Las tertulias de los muertos antiguos y modernos*, *Diálogo entre el muerto y el sacristán* y otras más.<sup>30</sup>

En la primera mitad del siglo XIX, en varios de los periódicos de México aparecerán primeros artículos y poemas que con motivo del Día de Todos Santos (2 de noviembre) recordaban, en tono luctuoso, la fragilidad de la vida. Poco después se van a incluir versos y poemillas de carácter crítico conocidos como *calaveras*. Más tarde surgirían periódicos como *El siglo XIX*, que en 1845 publicó entre sus páginas las caricaturas que hicieron Joaquín Heredia para ilustrar una serie de artículos de Juan Bautista Morales y que pasaron a la historia de la gráfica mexicana en una compilación conocida como *El Gallo Pitagórico*. El mismo siglo vio nacer a los periódicos *El Tío Nonilla* (1849-1850)

---

<sup>29</sup> En relación a la bibliohemerografía del periodo independentista merece consultarse el trabajo de Amaya Garritz, Virgini a Gúe dea y Teresa Lozano; *Impresos novohispanos, 1808-1821*, publicado por la UNAM.

<sup>30</sup> A partir de 1963 el Centro de Estudios Literarios de la UNAM publicó sus *Obras*, en 14 volúmenes de la colección Nueva Biblioteca Mexicana. Incluye: artículos periodísticos, novela, folletos, cartas y miscelánea. La investigación, recopilación y edición estuvo a cargo de Jacobo Chencinsky y Mario Schneider.



y *La Orquesta* (1861-1877), que hicieron de la caricatura política y satírica su género de expresión.

La caricatura se va a integrar en periódicos de circulación cotidiana como *La Patria* -posteriormente titulado *La Patria Ilustrada*-(1883-1894) o *El Universal* (1888-1901), mismos que incluían, en casi todos los años de su publicación en los días alrededor del 2 de noviembre artículos y caricaturas con motivo del Día de Muertos y temas relacionados como el tradicional *Don Juan*, personaje de la obra de Zorrilla.

En estos y otros periódicos ha prevalecido, desde entonces, el humor crítico que llevó a la caricatura política a constituir un género aparte de la gráfica mexicana. Al ejemplar Pérez Basurto (2001), escribió su *Historia del humor gráfico en México*, donde hace un recuento desde el ya mencionado Linati hasta los años más recientes y, naturalmente, en sus páginas la muerte encuentra a sus principales representantes en Manuel Manilla y José Guadalupe Posada.

Por su parte Eduardo del Río (Rius) con su toque humorístico que le es característico, publicó en el 2004, su libro *Los moneros de México*, en el que también se ocupa de Manilla, Posada y de la Muerte como un personaje de la gráfica mexicana que, en años recientes, es utilizado por la mayoría de los caricaturistas con motivo del Día de Muertos.

José Guadalupe Posada, se ha convertido en el autor más representativo de la muerte. Sobre Posada y la muerte se ha escrito más que sobre cualquier otro grabador, en parte porque en su tiempo, sus personajes (no sólo de la muerte), ilustraron las hojas sueltas que publicaba Antonio Vanegas Arrollo. En ellas se criticaba y difundían los principales o más

escandalosos sucesos de México, lo que generaba morbo y diversión entre los diversos sectores de la población.

Además, Posada formó parte de los elementos que los artistas nacionalistas, entre ellos Diego Rivera, consideraron que representaba lo mexicano de la gráfica popular. Al respecto se puede consultar *Posada, Monografía de 406 grabados*, introducción de Diego Rivera. Ed. Frances Toor, Paul O'Higgins y Blas Vanegas Arrollo, 1930.<sup>31</sup> El libro, gracias a la influencia de Rivera en la construcción de los cánones nacionalistas del arte mexicano, contribuyó a hacer de Posada y su obra un emblema de lo mexicano.

Posada es, cada vez más, tema de estudio e investigación; recientemente han escrito sobre Posada y sus grabados de la muerte: Rafael Carrillo Azpetia, Francisco Díaz de León, Jesús Gómez Serrano, Hugo Hiriart, José Antonio Murillo Revetes, Héctor Oléa, Alejandro Pérez Basurto, Ríos, Antonio Robles, Agustín Sánchez González y José Guadalupe Zuno, sin contar con los múltiples artículos en periódicos, revistas, sitios y páginas web. Su caricatura *La Catrina* ha dado la vuelta al mundo a través de Internet y su imagen se ha transformado en algo así como en un icono de los festejos asociados al Día de Muertos en México.

En la actualidad, la inclusión de caricaturas y calaveras en Día de Muertos, se ha transformado en una tradición prácticamente obligada en los periódicos y revistas de todo el país; generalmente en tono crítico dirigido a los principales personajes de los diversos círculos político, artístico, educativo o casi cualquier situación que por un motivo u otro ocupe la atención pública de una comunidad.

---

<sup>31</sup> Existe la edición facsimilar publicada en México por Ediciones Toledo en 2002.

Las publicaciones son ricas en ilustraciones cuya intención va desde el complemento a la información noticiosa y costumbrista, hasta imágenes que son en sí mismas el mensaje, como es el caso de la caricatura o las tiras cómicas. Sin embargo, es interesante considerar cómo la representación plástica de un esqueleto ha llegado a ocupar un papel trascendente en la historia de las artes gráficas de México y, particularmente, cómo un concepto tan elusivo se ha transformado en un personaje antitético, con vida y muerte propia y se ha desplazado de la fosa al dibujo festivo y al terrón de azúcar.

## **1. LA IMAGEN DE LA MUERTE EN MESOAMÉRICA**

### **1.1 ANTECEDENTES**

Mucho se ha hablado del choque cultural entre los pueblos mesoamericanos y los conquistadores europeos durante el siglo XVI, sin embargo, hablando exclusivamente del pensamiento mágico considero que pasado el primer momento de natural falta de comunicación y durante el cual la cultura y la tecnología más fuerte se impusieron, poco después se inició un proceso que -casi imperceptiblemente- integró en un sincretismo religioso dos pensamientos aparentemente divergentes, en el que algunas tradiciones y creencias prehispánicas subsistieron en el plano mágico.

Al momento de la conquista el Imperio Azteca estaba gobernado por una teocracia que ejercía un dominio férreo a través del terror y los sacrificios humanos. Fue a esta cultura que los cristianos trajeron consigo una estructura administrativa basada en la autoridad papal y el derecho divino de los reyes para gobernar sobre los hombres. Con ese enfoque el cristianismo se puede ver no tanto como una imposición, sino como una sobreposición ideológica.

Durante los primeros años, tanto los misioneros como los conquistadores, ordenaron la destrucción de templos e ídolos. Dioses que, ante los ojos incrédulos de sus adoradores, no avasallaron con los impíos sacrílegos. En una sociedad teocrática esto debió haberse interpretado como una derrota de los dioses primitivos que fueron sustituidos por los dioses <sup>1</sup> de los poderosos vencedores.

---

<sup>1</sup> El término dioses se aplica para un momento en el que, para una sociedad politeísta, entender el concepto monoteísta cristiano español no debió ser fácil, sobre todo si se consideran

Sin embargo los antiguos dioses no desaparecieron por completo; fueron derrotados y sustituidos como se reconoce y acepta al vencedor, y los nuevos símbolos se difundieron entre los pueblos y comunidades en un proceso en el que, con frecuencia, surgió un sincrismo religioso que tomó matices regionales.

El celo misionero para imponer al cristianismo como única religión, la anulación de las antiguas formas sociales y la muy eficiente destrucción de los escritos prehispánicos llevó a que actualmente tengamos, realmente, poca información sobre las cosmogonías de Mesoamérica. Apenas si sobrevivieron una veintena de códices precolombinos y algunos escritos indígenas coloniales en los que apoyarse para reconstruir el culto religioso primitivo y asociado a él, el pensamiento mágico mesoamericano en relación a la muerte.

Sin embargo es a partir de esos vestigios gráficos que se puede hablar de las cosmogonías Nahuatl, Mixteca y Maya, que si bien esta última está alejada en tiempo y espacio de las dos primeras, presenta algunas relaciones y coincidencias con las culturas del centro de México.

## **1.2 Los códices**

Se conoce como códices; del latín: *Codex*, libro manuscrito, aquellos documentos mesoamericanos pertenecientes a la etapa prehispánica y por extensión, se aplica a los documentos indígenas elaborados en los primeros años de dominación española pero realizados con las mismas técnicas pictográficas y

---

las múltiples imágenes de santos y advocaciones de Jesús y de la Virgen que están asociadas al culto católico.

simbólicas prehispánicas y que fueron registrados principalmente en piel de venado o en corteza de amate (*Ficus*).<sup>2</sup>

En general están constituidos como una tira de amate o piel, que se formaba uniendo varias piezas para lograr una mayor extensión, y doblados en paneles a manera de biombo.

La información registrada en ellos abarca desde la información científica como puede ser la geografía y la herbolaria, hasta el pensamiento filosófico, creencias religiosas, ritos y ceremonias, así como historia, biografía, cronologías y en general todo el acervo cultural de una sociedad en florecimiento.

Por género se pueden identificar documentos que se pueden clasificar en calendarios, almanaques o ruedas cronológicas, libros históricos, libros genealógicos, cartográficos: planos y mapas; económicos: catastros, censos, tributarios, financieros, así como documentos etnográficos

Los códigos empleados en estas pictografías están relacionados con sistemas convencionales de la cultura que los realizó por lo que se pueden identificar en ellos algunas características, gráficas y artísticas que los relacionan con una cultura determinada: náhuatl, mixteca, zapoteca y maya.

Fueron elaborados por una selecta comunidad de *tlacuilos*, voz náhuatl para pintor, verdaderos artistas con dominio del idioma y de su cultura, poseedores de bastos conocimiento religiosos, económicos y sociales; estaban encargados de registrar e interpretar los escritos que se guardaban en la casa de los libros o *amoxcalli*.

---

<sup>2</sup> La corteza de estos árboles se utiliza aún actualmente para elaborar un tipo de “papel” que se usó como soporte para pintar varios códices o *amoxtlis*. La voz deriva del nahuatl *amatl* fibra, y de *moxtli*, empañado. Existe gran variedad de *ficus*: *glabrata*, *clycycarpa*, *trigodata*, *padifolia*, *petiolaris*, *irinae*, *insípida*, que varían en el color y la calidad de sus fibras.

Actualmente están clasificadas por el origen cultural: Maya, Náhuatl y Mixteco y cronológicamente se agrupan en prehispánicos y coloniales. Como puede observarse, a continuación, la nomenclatura es diversa, pues los códices se conocen tanto por su nombre en español, como en latín y aún en el idioma del país donde se conservan. Otras veces se les denomina por el nombre de la persona a quien en algún momento pertenecieron o del lugar donde se resguardan. Además, algunos de ellos han sido seccionados por lo que el texto está dividido en partes. Para mayor complejidad, en ocasiones, un mismo soporte tiene textos diferentes en el anverso y el reverso por lo que en realidad se trata de dos escritos.

Con esta complejidad de nombres de los códices prehispánicos, entre los más destacados podemos mencionar:

Procedentes de la zona MAYA: 1) *Códice Dresden o Dresdensis*. 2) *el Códice Madrid* también conocido como *Trocortesiano o Cortesinus y Troano*. 3) *Códice París*, llamado también *Peresiano o Peresianus*.

Procedentes de la zona NAHUA: 1) *Códice Borbónico o Codex du Corps Legislatif, Codex Hamy y Calendario de París*. 2) *Tonalamatl de Aubin o Calendario Ydolatrico y Códice Gama*.

De la misma cultura nahua pertenecen al grupo Borgia: 1) *El Códice Borgia, Borgianus o Manuscrit Velettri*. 2) *El Códice Cospi, Cospianus, o Bolonia y Libro de la China*. 3) *El Códice Fejérváry Mayer o Mayer y Codex de Petsh*. 4) *El Códice Laud o Liber Hieroglyphicorum Aegyptorum*. 5) *El Códice Vaticano B o Vaticanus B, Vaticanus 3773, Vaticano Rituale y Fábrega*.

De la zona Mixteca proceden 1) *El Códice Becker I o Manuscrit du Cacique, Codex Saussure, Codex Tzapoteque y Codex Franz Josefino*. 2) *Códice Bodley*,

*Bodleiano, Bodleianus.* 3) El *Códice Colombino* o *Codex Colombino* y *Codex Dorenberg*. 4) El *Códice Nuttall* o *Codex Nuttall* y *Zouche*. 5) *Códice Selden 1 y 2* *Codez Selden B*, *Lienzo de Petapa* y *Manuscrito Pictórico de Petapa*. 6) *Códice Vindobonense*, o *Vienna, Vindobonensis Mexicanus 1, Codex Hieroglyphicorum Indiae Meridionalis* o *Clementino* también conocido como *Codex Leopoldino* y *Codex Kreiehgauer*.<sup>3</sup>

Con objeto de dar una más clara y breve panorámica de los códigos, en la siguiente tabla se presentan los principales rasgos que los identifican. A más de los códigos prehispánicos se han incluido algunos de los códigos coloniales más representativos por su relación con las culturas indígenas en cuanto a la importancia que tienen para la interpretación de los códigos prehispánicos.

NOMBRE	ORIGEN	UBICACIÓN	CARACTERÍSTICAS	TEMÁTICA
<i>Becker, I y II</i> <sup>4</sup>	Cultura Mixteca. <sup>5</sup> Prehispánico. Siglo XIV.	Museo de Historia Natural, Viena.	Pictográfico. Plegado a manera de biombo. 16 hojas.	Histórico, biográfico. Los Señores 8 Venado (1063-1115) y 4 Viento (1092-1264). Tututopec,

<sup>3</sup> Las denominaciones están basadas en "Códices prehispánicos" En: Arqueología Mexicana, vol. IV, No. 23, enero-feb, 1997. pp.14-15.

<sup>4</sup> En ocasiones se refieren a él como código Colombino Becker por considerar que originalmente el Colombino y el Becker I fueron un solo código que fue separado en algún momento de la conquista.

<sup>5</sup> Los códigos mixtecos comparten aspectos geográficos así como biográficos, históricos y rituales.



				Oaxaca.
<i>Blodley 2858</i>	Cultura Mixteca. Prehispánico. Terminado hacia 1519 o años inmediatos.	Biblioteca Bodley, Oxford.	Pictográfico. Anverso: Tilantongo.	Histórico genealógico. Genealogía de Tilantongo. Oeste de Oaxaca.
			Reverso: Tlaxiaco. En total: 23 hojas con 44 láminas. Piel de venado.	En el reverso: Historia de Bulto de Xipe. Biografía del Señor 4 Viento.
<i>Borbónico</i>	Nahua. Prehispánico.	Biblioteca de la Asamblea Nacional Francesa, (Palacio de Borbón) París.	Pictográfico. 36 láminas Plegado a manera de biombo. Incluye glosas en castellano. Papel amate.	<i>Tonalamatl</i> Libro de destinos. Histórico. Calendárico ritual. México Tenochtitlan.
<i>Borgia</i> (Grupo Borgia)	Cholula, <sup>6</sup> Mixteca -Mixtequilla. Prehispánico.	Biblioteca Vaticana, Roma.	Pictográfico. 39 hojas, 77 Láminas Plegado a manera de biombo. Sin infiltración europea. Esmerada ejecución. Piel de venado.	<i>Tonalamatl</i> Calendárico ritual. Magia, adivinación, religión
<i>Boturini o Tira de la Peregrinación de los Aztecas.</i>	Nahua. Prehispánico	Biblioteca Museo Nacional de Antropología, México	Papel amate	Histórico. <i>Tenochtitlán</i> .
<i>Colombino</i>	Mixteco. Prehispánico. Siglo XIV.	Biblioteca Museo Nacional de Antropología, México.	Pictográfico 24 hojas. Dividido en 4 partes. Piel de venado.	Biográfico. Los Señores 8 Venado (1063-1115) y 4 Viento (1092-1164) dinastía de Tututepec, Oaxaca.
<i>Cospi</i> (Grupo Borgia)	Nahua, Cholula-Mixteca Mixtequilla. Prehispánico.	Biblioteca Universidad Bolonia, Italia	Pictográfico. Incompleto Plegado a manera de biombo: Anverso 13 láminas Reverso 11 láminas, total 20 hojas. Incluye dos hojas a manera de portadas con datos	Magia y religión. Cronométrico, astronómico, calendárico, y ritual.

<sup>6</sup>

Los lugares de procedencia son, en su mayoría, estimados.

			bibliográficos de infiltración europea. Piel de venado.	
<i>Dresden</i> <sup>7</sup>	Maya, Chichen Itza Hacia 1200 - 1250. Prehispánico	Biblioteca Estatat de Sajonia, Dresden, Alemania	Pictográfico. Plegado a manera de biombo Aprox 3.56 mts. 74 láminas en 39 hojas. 35 de ellas iluminadas por ambos lados. Papel amate	Astronomía, cronometría, cosmogonía, religión.
<i>Duran</i>	Hacia 1565 y 1680.	Museo de las Américas, Madrid	Pictográfico. Facsímil d el orig inal prehispánico, 116 láminas. Influencia europea.	Histórico. Elaborado a partir de textos nahuas prehispánicos. Debe su nombre a F ray Diego Durán quien escribió su <i>Historia de las Indias de la Nueva España</i>
<i>Féjerváry- Mayer</i> (Grupo Borgia)	Nahua, Cholula o Mixtequilla. Prehispánico.	Free Public Museum Liverpool, Inglaterra.	Pictográfico. 3.85mt. aproximadamente 44 láminas en 23 hojas. Plegado a manera de biombo. Pintado verso y anverso. 2 láminas en blanco. Piel de venado.	Calendárico. Magia, mitología y religión.
<i>Florentino</i>	S. XVI. Colonial Compilado entre 1559 y 1561 en Tepepulco y hacia 1565 y 1568 en Tlatelolco y en la antigua Tenochtitlan.	Biblioteca Medicea Laureniana , Florencia, Italia.	Pictográfico. Compilación de los Informantes de Sahagún. Textos en Náhuatl (en alfabeto latino) y castellano con 1852 ilustraciones elaboradas a la manera pictográfica tradicional prehispánica, con fuerte influencia europea. Relacionado estrechamente con	Sobre la cultura Nahua Incluye en el libro XII la narración indígena sobre la conquista española.

<sup>7</sup> Las fuentes lo a sientan indistinta mente como Dresde o Dresden, se adopta en este trabajo la grafía del *Diccionario Porrúa, historia, biografía y geografía de México*, 6ª.ed. 1995.

			los Códices Matritenses. Papel	
<i>Laud</i> (Grupo Borgia)	Cholula, Mixteca. Prehispánico.	Biblioteca Bodliana, Oxford, Inglaterra.	Pictográfico. Plegado a manera de biombo, 3.98mt. 46 láminas en 24 hojas. Piel de venado	Calendárico, ritual. Contiene el código Laud y el Liber Hieroglyphicorum Aegyptorum.
<i>Magliabecchi</i>	Colonial. S. XVI.	Biblioteca Florencia, Italia.	92 páginas. Papel.	Magia y religión. Historia, Tonalamatl o destinos, fiestas mexicanas. Ciclo de 52 años.
<i>Matrícula de los Tributos</i>	Náhuatl. Prehispánico.	Biblioteca Museo Nacional de Antropología, México.	28 hojas Papel amate	Economía, Historia política. Nómina de pueblos y desglose de tributos. Posible referencia utilizada para realizar el <i>Código Mendocino</i> .
<i>Matritenses</i>	Colonial. Compilados entre 1559 y 1561 en Tepepulco y hacia 1565 y 1568 en Tlatelolco.	Uno en el Palacio Real y el segundo en la Biblioteca de la Academia de Historia, Madrid, España.	Dos documentos : <i>Código matritense de la Real Academia de Historia</i> y el <i>Código matritense del Palacio Real</i> . Relacionados estrechamente con el <i>Código Florentino</i> . Papel	Cultura Nahua. A partir de estos manuscritos Sahagún escribió <i>La Historia General de las Cosas de la Nueva España</i> .
<i>Nuttall y Zouche</i>	Mixteco. Prehispánico. Comprende del siglo X al XIV.	Museo Británico, Londres, Inglaterra.	Pictográfico:	Historia, oeste de Oaxaca – genealogía, biografía, historia.
			Dos pictografías aparentemente independientes	Nuttall: Anverso, Suchitán y Teozacolaco
			El reverso aparentemente fue elaborado antes del anverso En total 47 hojas. Piel de venado.	Zouche: Reverso, Biografía del Señor 8 Venado
<i>Peresiano o París</i>	Maya. Quintana Roo.	Biblioteca Nacional, París,	Pictográfico. Parcialmente ilegible Aproximadamente	Astronomía, cronología, ritos.

	Prehispánico.	Francia.	1.45 mts. 22 láminas en 11 hojas por ambos lados. Papel amate	Sucesión de los katunes y sus correspondientes deidades.
<i>Selden 1 y 2</i>	Mixteco. Prehispánico. Terminado hacia 1556.	Biblioteca Bodley, Oxford, Inglaterra.	Pictográfico Sin influencia española. (Posibles rastros de otra pictografía al reverso)	Historia, genealogía. Dinastías de Jaltepec, siglos X al XVI.
<i>Ríos Vaticano A (Grupo Borgia)</i>	Colonial, entre 1562 y 1567.	Vaticano, Roma, Italia.	Pictográfico con glosas en español. Guía temática clave para descifrar los códices del grupo Borgia	En parte se atribuye a Pedro de los Ríos. Religión, adivinación, augurios. Relacionado con los códices Telleriano Remensis y Borgia.
Telleriano-Remensis	Colonial, entre 1562 y 1563.	Biblioteca Nacional de Francia, París.	Pictográfico con influencia europea, y glosas en español. Guía temática clave para descifrar los códices del grupo Borgia. Copia colonial de escritos prehispánicos. 50 hojas. Papel.	Religión, magia, mitos y ritos. Histórico, incluye anales que van de 1198 a 1562. Debe su nombre al arzobispo de Reims, Ch. Le Tellier.
<i>Tonalámatl de Aubin</i>	Náhuatl, Tlaxcala. Prehispánico.	Museo Nacional de Antropología, México.	Pictográfico, 18 láminas, en 19 hojas. Plegado a manera de biombo Incluye una portada en castellano. Papel amate	Calendárico, ritual, magia y mitos.
<i>Tro-Cortesiano o Madrid</i>	Maya, Campeche. Prehispánico.	Museo de América, Madrid, España.	Pictográfico. Aproximadamente 7.15 mts, 112 láminas en 56 hojas por ambos lados. Plegado a manera de biombo. Papel amate	Adivinación, calendárico y ritual. Seccionado en dos partes: 21 hojas conocidas como <i>Códice Troano</i> y 35 hojas conocido como <i>Códice Cortesianus</i> .
<i>Vaticano B 3773 (Grupo Borgia)</i>	Cholula, Mixteca Mixtequilla, Cholula. Prehispánico.	Biblioteca Apostólica Vaticana, Italia.	Pictográfico. 96 láminas en 49 hojas. 7.35 mts Piel de venado con cubiertas de madera	Astrología, magia, religión.

Vindobonensis <sup>8</sup> o Codex Vindobonensis Mexicanus 1	Mixteca Alta. Prehispánico Siglos X al XIV. Anverso terminado en el primer cuarto del S. XVI. Reverso inconcluso posiblemente hacia el mismo período.	Biblioteca Nacional de Viena, Austria	2 Pictografías en 52 hojas. 13.5x .22mts Piel de venado	Cosmogonía, Genealogía, historia, ritos. Anverso: Origen del universo en 52 láminas. Reverso: Genealogía de Tilantongo, en 13 láminas.

### 1.3 LAS PICTOGRAFÍAS DE LA MUERTE

La imagen de la muerte que nos interesa, una muerte mesoamericana, está representada en la mayoría de los códices y pinturas como un elemento inseparable del ciclo de la vida. Por tanto no sólo se la encuentra como una

<sup>8</sup> La narración de la dinastía de Tilantongo también se encuentra registrada en los códices Bodley, Nuttall y el Mapa de Teozacualco.

divinidad sino que también aparece como un símbolo de la escritura, como elemento numérico-calendárico o antropónimo. Además es representada o simbolizada por algunos animales, por los colores y aún los puntos cardinales o rumbos tienen relación con ella.

Los mitos de las culturas mesoamericanas se encuentran relacionados con los ciclos de la naturaleza; siembra – cosecha, día – noche, lluvia – sequía, vida – muerte, todos ellos en un proceso de renovación constante. De la muerte surge la vida y si bien vamos a encontrar representaciones de la muerte, en general no sugieren a una deidad negativa, sino un proceso cíclico de la vida. En las comunidades agrícolas, como son las que nos ocupan, la interdependencia entre la tierra y el hombre es más perceptible por lo que, en ese contexto se puede explicar la multiplicidad de representaciones y situaciones en las que la muerte se encuentra en los códices asociada a procesos vitales. Es el caso de la siguiente imagen en la que los dioses *Mictlantecuhltli* y *Quetzalcóatl* están representados como una dualidad de muerte-vida.



*Códice Borgia. Mictlantecuhltli-Quetzalcóatl*

También es importante reconocer la existencia de un espacio original poblado por fuerzas sobrenaturales donde existían los dioses y los muertos.<sup>9</sup> Según la mitología azteca esta morada estaba dividida en paraísos e infiernos; los nueve niveles superiores estaban ocupados por los dioses y en orden descendente los nueve niveles inferiores los ocupaba el *Mictlán* o morada de *Mictlantecutli* y su dualidad femenina *Mictecacíhuatl*, señor- señora del inframundo. El *Mictlán* también era morada de otras divinidades como *Chalmecacíhuatl*, *Acolmiztli* también conocido como *Acolnahuácatl*; que era un puma negro, guardián que cuidaba que los vivos no traspasaran las puertas al infierno, morada también de *Chalmécatl*; Señor de las aguas.

Cuando alguien moría, su alma o *tonalli* emprendía una peligrosa travesía desde la tierra a través del *Mictlán*, empresa que le tomaba cuatro años culminar<sup>10</sup>, durante el cual tenían que viajar por 9 regiones:

- 1.- *Apanohuaia* o *Itzcuintlan*: Aquí había un río caudaloso, la única manera de cruzarlo era con ayuda de *Xólotl*. Si en vida no se había tratado bien a algún perro, el muerto se quedaba en esta dimensión por la eternidad.
- 2.- *Tepectli Monamictlan*: Lugar donde los cerros chocan entre sí.
- 3.- *Iztepetl*: Cerro de navajas, este lugar se encontraba erizado de pedernales.
- 4.- *Izteecayan*: Lugar en el que sopla el viento de navajas, este era un sitio con una sierra compuesta de ocho colinas y nevaba copiosamente.
- 5.- *Paniecatacoyan*: Lugar donde los cuerpos flotan como banderas; este lugar estaba al pie de la última colina del *Izteecayan* y ahí empezaba una zona desértica muy fría, compuesta de ocho páramos que había que recorrer.
- 6.- *Timiminaloayan*: El lugar donde flechan, aquí se decía era un sendero en cuyos lados manos invisibles enviaban puntiagudas saetas hasta acribillar a los pasantes.

<sup>9</sup> Existían tres regiones que habitaban los muertos; la Casa del Sol o *Ilhuicatl Tonatiuh* donde tenían su morada los sacrificados, los guerreros y las mujeres muertas durante el parto. El *Tlalocan* o Casa de *Tlaloc*, donde moraban quienes perecían en acciones relacionadas con el agua -incluidos los muertos por un rayo- y finalmente, el *Mictlan* lugar de los muertos comunes y situado en el rumbo del norte.

<sup>10</sup> La tradición de las ofrendas a los muertos el dos de noviembre tiene su antecedente prehispánico en este viaje, ya que las viandas y objetos que se ponen en los altares tienen como objetivo ayudar a las almas de los difuntos en su trayectoria por el inframundo.

7.- *Teocoyocualloa*: Lugar donde las fieras se alimentan de los corazones. En este paisaje, una fiera salvaje abría el pecho del difunto para comerle el corazón, ya que sin este órgano, la persona caía en un charco donde era ferozmente perseguida por un caimán.

8.- *Izmictlan Apochcalolca*: El camino de niebla que enneguece, en este lugar; se tenían que vadear nueve ríos antes de llegar al sitio donde le esperaba su descanso mortal.

9.- *Chicunamictlan*: Aquí las almas encontraban el descanso anhelado. Era el más profundo de los lugares de los señores de la muerte.<sup>11</sup>

Esta cosmovisión del inframundo nos permite percatarnos de que realmente no existe una figura específica de la muerte, sino que se trata de manifestaciones simbólicas que, en variadas formas, representan un proceso o estado de muerte.



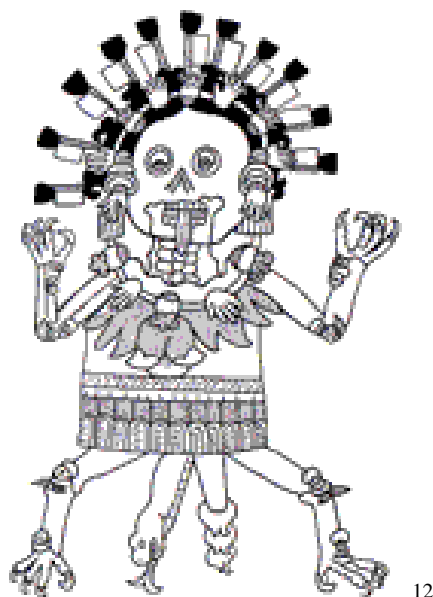
*Itzpapalotl. Códice Borgia*

*Itzpapalotl* o Mariposa de Obsidiana, era una diosa mexicana con aspecto de esqueleto, que gobernaba la región del *Tomoachan*. Forma parte de las *Tzitzimime*, monstruos del oeste con apariencia de esqueletos. Aquí se la representa con manos y pies como garras de jaguar y alas de afilada obsidiana.

<sup>11</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Mictl%C3%A1n> Consultado 28 de agosto 2009.



Viste una capa de invisibilidad y está relacionada con el sacrificio, la muerte y la guerra. Es compañera de *Mixcóatl*, señor de la caza y las tempestades.



12

*Tzitzimime*

En la mitología azteca las *Tzitzimime*, son seres celestiales o estrellas femeninas que intentan impedir que nazca el sol, principalmente durante los eclipses.

### 1.3.1 MAYAS



13

*Ixquic*

<sup>12</sup> *Tzitzimime*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Tzitzimime> Consultado 28 de agosto 2009.

<sup>13</sup> Se dice de *Ixquic* que fue la madre del Sol y la Luna, *Hunahpu* y *Xbalanque*. Una representación femenina asociada a los señores mayas del inframundo, hija de *Ah Puch*, señor del *Xibalba* o inframundo. <http://idd0073h.eresmas.net>. Consultado 30 enero 2009.

La cultura protomaya se asentó en los territorios que actualmente ocupa la región de Huehuetenango en Guatemala, aproximadamente hace unos 4500 años y se extendió a Quintana Roo, Campeche, Tabasco, Yucatán en el sureste mexicano y gran parte los actuales territorios de Honduras, Belice y Guatemala. Para su estudio se consideran tres periodos, el Preclásico entre el 2500 a. C y el 300 d.C. El periodo Clásico, considerado el de más esplendor, se vivió entre los años que van del 300 al 900 d.C, y durante el cual se dieron las mayores manifestaciones arquitectónicas religiosas y suntuarias, el desarrollo de las matemáticas y el calendario, la escritura, las bellas artes y la astronomía. Aproximadamente a mediados del siglo X, fueron abandonados los grandes centros ceremoniales y ciudades mayas de la antigüedad.

La tercera etapa corresponde al Posclásico que abarca del año 1000 a 1541, y a en pleno periodo de conquista española. En esta etapa, y por influencia de las culturas del centro de México, se estableció un nuevo culto a la Serpiente Emplumada o *Kukulcán*, y hacia el año 1250 fue destruida *Chichén Itza*, una de las ciudades de mayor grandeza.

Posiblemente el auge de los escritos se vivió en el periodo clásico, sin embargo no hay vestigios que nos permitan hacer una afirmación al respecto en parte debido a que a Fray Diego de Landa<sup>14</sup> quien llegó a Yucatán en 1549 y fuera un importante evangelizador de la zona maya, se debe el conocido *auto de fe* de *Mani*, cuando con singular celo y éxito destruyó miles de códices mayas al grado de que todo parece indicar que únicamente sobrevivieron tres.

---

<sup>14</sup> A pesar de ello, el libro *Relación de las cosas de Yucatán*, escrito en el siglo XVI (posiblemente en 1566), por el mismo Diego de Landa es considerado primordial para la interpretación de la escritura maya, pues en él copió los signos del calendario y explicó su significado por lo que, desde ahí, se puede interpretar el conocimiento maya sobre matemáticas y astronomía.

Sin embargo es importante señalar que la cultura maya no es una cultura extinta, existen comunidades que mantienen vivas algunas creencias, mitos y costumbres. Estas costumbres permanecieron latentes, sobre todo en comunidades alejadas de los principales centros urbanos de la colonia – dominados por la religión cristiana- y recientemente han resurgido más o menos envueltos en un sincretismo cristiano.

A más de ello, las recientes investigaciones han permitido interpretar gran parte de las inscripciones en glifos y estas pétreas lo que ha llevado al estudio de las antiguas cosmogonías y por tanto se ha generado un renacimiento cultural a través de investigadores y arqueólogos, algunos de ellos originarios de las mismas comunidades mayas.<sup>15</sup>

Otro personaje clave en este fenómeno son los hombres conocidos como chamanes,<sup>16</sup> quienes están relacionados con la tradición y la magia y que, sin importar los esfuerzos de misioneros y religiosos, han perdurado a través de los siglos como parte de las comunidades indígenas.

Los mayas fueron una cultura eminentemente vital, la muerte era considerada un daño sobre todo si se considera que el inframundo, al cual estaban destinados al morir, era un lugar inhóspito y peligroso. Sin embargo el concepto muerte era la contraparte activa de la vida en un eterno dinamismo

---

<sup>15</sup> En lo que se refiere a la interpretación de la cultura y los antiguos códices, tienen singular importancia la colección de leyendas Quiché conocidas como el *Popol Vuh* o *Libro de la Comunidad o Consejos*

Se desconoce si alguna vez existió una versión pictográfica prehispánica, pues la versión que se conoce nos ha llegado hasta nosotros a través de la versión *Quiché* postcortesiana en caracteres latinos, que se supone fue escrita hacia 1550 o 1560 tomada de la tradición oral y que no se conoció hasta 1701, cuando los habitantes de la comunidad de Santo Domingo Chuilá, actual Chichicastenango Guatemala, la dieron a conocer al fraile dominicano Francisco Ximénez quien hizo dos traducciones del texto cuyos manuscritos se encuentran actualmente en la Biblioteca Newberry de Chicago.

Entre otras cosas narra los mitos de la creación maya por lo que permite comprender mejor los códices mayas que se han conservado y que están relacionados con la muerte y su espacio o *Xilbalbá*.

<sup>16</sup> Un Chamán o *h-men* es un “hacedor” de eventos o acciones mágicas.

cósmico. Ambas: vida – muerte, son fuerzas cíclicas sagradas que ocupan un espacio en el cielo y en su contraparte; el inframundo. Vida y muerte confluyen en la tierra donde estas fuerzas actúan en armonía que construye y destruye continuamente. El ejemplo más cercano a una cultura agrícola es la semilla que baja al inframundo y “muere” para “revivir” en una nueva planta.

Así, mal y bien, muerte y vida, son ambas energías divinas en constante interacción, es por ello que hay en el pensamiento maya diversos símbolos de la sacralidad de la muerte, así como deidades y seres sobrenaturales que presiden, provocan y anuncian la muerte.<sup>17</sup>

Estas energías de muerte eran representadas con imágenes asociadas con fuerzas de muerte: Jaguares, perros, ciempiés, arañas, murciélagos, búhos y también por cadáveres y esqueletos humanos.

---

<sup>17</sup> De la Garza Mercedes, “La muerte y sus deidades en el pensamiento maya” *Arqueología Mexicana*, nov. dic. 1999. p. 42.



18

*Ixtab*, diosa del suicidio, muerte meritoria que hace acreedor a integrarse a las fuerzas celestiales

En general estas divinidades o energías son duales , femenino – masculino como *Xiquirlpat* y *Cuchumaquic* quienes causaban la muerte por derrames de sangre. Están también *Ahalpuh* y *Ahalganá*, causantes de muerte por hinchazón, ictericia o infecciones. Aquellos quienes enflaquecían y morían, era debido a las fuerzas de *Chamiabac* y de *Chamiaholom*. Los accidentes mortales eran producidos por *Ahalmez* y *Ahaltocob*, y si la muerte se producía en los caminos, súbitamente por una opresión en el pecho, se debía a la acción de *Xic* y *Patán*.<sup>19</sup>

Es más frecuente encontrar a la muerte en su acepción masculina. Sin embargo, la dualidad de los dioses hace que en ocasiones la muerte revista características femeninas, como puede observarse por el faldellín que viste el

<sup>18</sup> [www.ixtab.org.uk/ixtab](http://www.ixtab.org.uk/ixtab) Consultado 26 enero 2009. *Landa's Relation de las Cosas de Yucatan, a translation*, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, v. XVIII, 1941.

<sup>19</sup> De la Garza, Mercedes, *Arqueología Mexicana*, no. 40, 1999. pp. 45.

cadavérico personaje del *Códice Dresden*<sup>20</sup> y en el cual luce un par de huesos entrecruzados. El tocado de su cabeza es un caracol, el símbolo del nacimiento, tal vez para establecer la unión entre la muerte y la regeneración de la vida.



*Códice Dresden, Lam.9*

En la mitología maya el cosmos estaba compuesto por 13 cielos, uno sobre otro, de los cuales la tierra era la capa más baja. Bajo la tierra había otros nueve cielos o estratos que constituían el *Xibalbá* o lugar del Temor Reverente. El último de estos estratos del inframundo era el *Mitnal*, reino de *Ah Puch*, dios de la muerte.

*Ah Puch* aparece reiteradamente en el *Códice Dresden*, que posiblemente sea el más importante de los códices mayas reconocidos. Tiene básicamente una función calendárica y agraria, relacionado con el almanaque místico de 260 días.

---

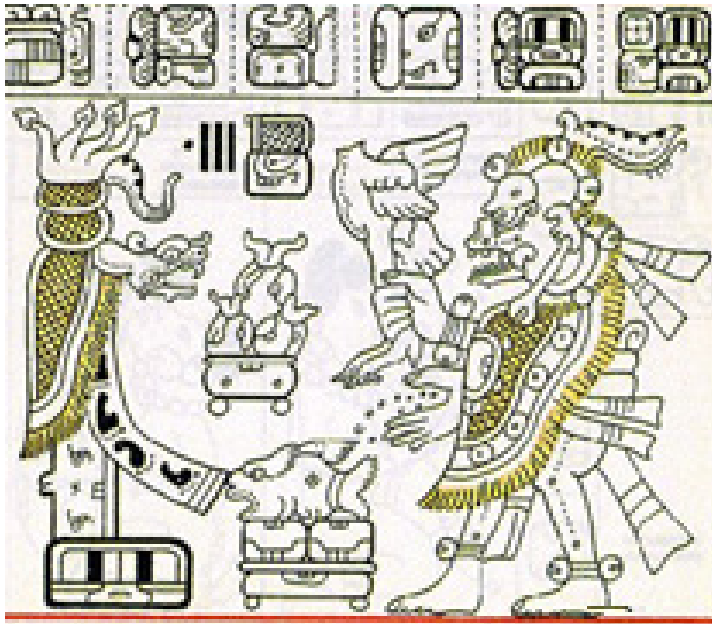
<sup>20</sup> Códice adivinatorio, es un *tzolkin* o cuenta de los días relacionado con el ciclo de Venus

Incluye una sección a la deidad lunar, el ciclo venusino vinculado al ciclo de vida y muerte del sol y la luna, hace referencia a eclipses, ritos y sacrificios, mitos y profecías y establece la relación con la lluvia y la agricultura. Este calendario ritual muestra a los dioses que influyen en cada día y aborda asuntos adivinatorios así como una compleja cosmovisión que pretende armonizar la vida humana con la voluntad de los dioses y el cosmos y así garantizar la sobrevivencia de la sociedad. El *Códice Dresden* posiblemente fue realizado hacia el 1200 de nuestra era, sin embargo, según Guillermo Garcés Contreras, es posible que reproduzca documentos correspondientes al periodo Clásico maya, siglo V al X y aún anteriores.<sup>21</sup>

*Ah Puch*, El Descarnado se representa como cadáver, calavera o esqueleto. Está asociado a la noche y a la enfermedad y usa como símbolos cascabeles u ojos al alrededor de los tobillos y las muñecas o adornando la cabeza.<sup>22</sup> Esta divinidad en sus múltiples representaciones es a veces conocida como *Kisin* o el Apestoso, *Hun Ahau* o Señor Uno, al igual que *Jum Kimil* o Señor de la Muerte. También es identificado como Dios A y está representado en los códices como un personaje participativo, incluido en las acciones relacionadas con la vida, como es el caso de la figura de la lámina 27 C, del *Códice de Dresde* en la cual se puede observar a la muerte participando en los ritos y sacrificios relacionados con el año nuevo prehispánico.

<sup>21</sup> Garcés, *Los códices mayas*, pp 57. Es posible consultar las versiones de Förstemann y la de Kingsborough del *Códice Dresden* en el sitio <http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/codices/dresden.html>

<sup>22</sup> Los mayas consideraban el cosmos compuesto por 13 cielos, uno sobre otro, de los cuales la tierra era la capa más baja. Sobre cada cielo presidían 13 *Oxlahuntikú*. El inframundo tenía nueve cielos, también sobrepuestos en los que reinaban los *Bolontikú*. El último de estos niveles era el *Mitnal*, el infierno maya, reino de *Ah Puch*.



*Códice Dresden, lám. 27*

Como puede observarse, el personaje a la derecha porta cascabeles en la cabeza así como en los tobillos y muñecas, además de los que orlan su vestimenta. También puede verse que de su oreja cuelga un cascabel a manera de zarcillo.<sup>23</sup> En el *Códice Dresden* y otros códices mayas el dios de la muerte se representa como una figura con las vértebras expuestas y semblante cadavérico. Como símbolo se utiliza para el día *Cimi* del calendario y significa muerte. Preside sobre el rumbo Oeste, región donde se pone el sol y en la cual tiene su morada.

<sup>23</sup> <http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/codices/dresden.html> Consultado 17 octubre 2008. Esta y las siguientes ilustraciones del *Códice Dresden* fueron tomadas del sitio anotado al inicio de esta nota.





Imagen de *Ah Puch* en la que destacan la columna vertebral y los cascabeles alrededor del cuello, cabeza, muñecas y tobillos.

Sus representaciones se caracterizan por la calavera que ocupa el lugar de la cabeza, la prominente columna vertebral y las costillas que se destacan. Para identificarlo se utilizan dos jeroglíficos de su nombre:



En este cartucho se le representa al dios sin nariz y con un cuchillo de pedernal.



Este cartucho presenta la cabeza de un cadáver con los ojos cerrados para simbolizar la muerte.

### **1.3.1.1 CÓDICE DRESDEN**

En el *Códice Dresden* se pueden observar más de 20 imágenes en las que los cartuchos identifican las figuras con la muerte. La mayoría de ellas corresponden a la sección del Panteón maya, y en ellas la figura de la muerte y su nombre aparece no sólo para representar al personaje sino también como parte de un lenguaje simbólico que lo relacionan con otros dioses y eventos.

Sin mayor pretensión que mostrar las formas de representar la imagen de la muerte en el *Códice Dresden*, se incluyen a continuación las láminas en las que se señalan, con un recuadro amarillo, las imágenes relacionadas con la muerte.



Códice Dresden lám. 2<sup>25</sup>



Códice Dresden lám. 5

<sup>25</sup>

Para la estructura del código se consultó el trabajo de Escalante, *Análisis de Estructuras en el Códice Dresde*, 1998, pp13, 17-18. en el que considera una división de las láminas o tiras en 8 Secciones a saber: El P anteón, Tablas de Venus, Eclipses, Las Serpientes, Dios Chac (1), El Diluvio, Año Nuevo y Dios Chac (2). Existe una discrepancia entre el número de láminas





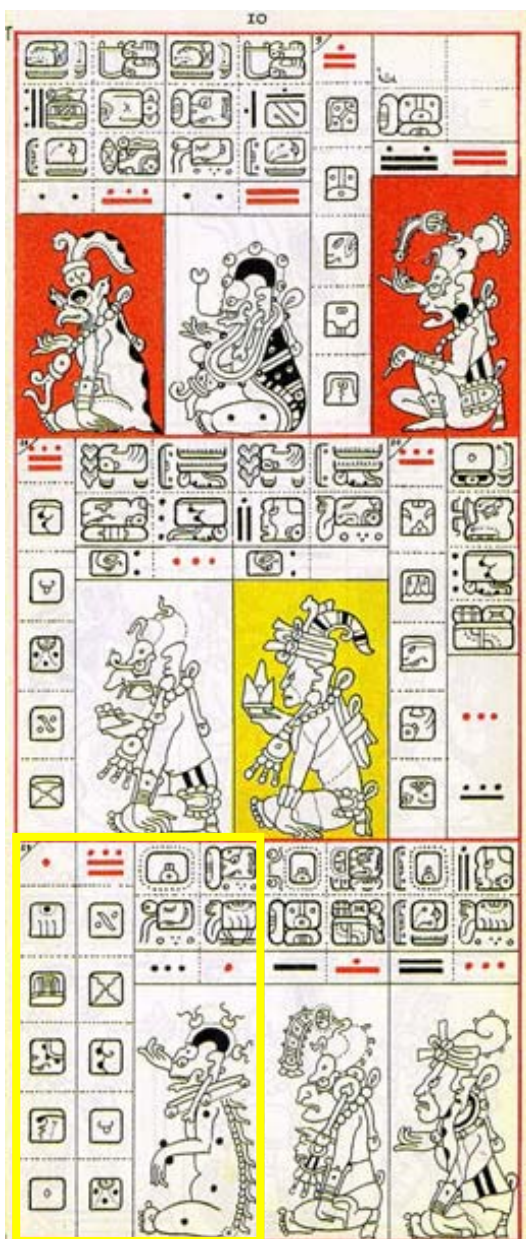
Códice Dresden lám. 6



Códice Dresden lám.9

mencionadas por Escalante (78) con el número de láminas de la copia virtual disponible, y en la cuál se pueden consultar 74; cifra que, por demás, coincide con las consignadas por las fuentes.





Códice Dresden lám.10

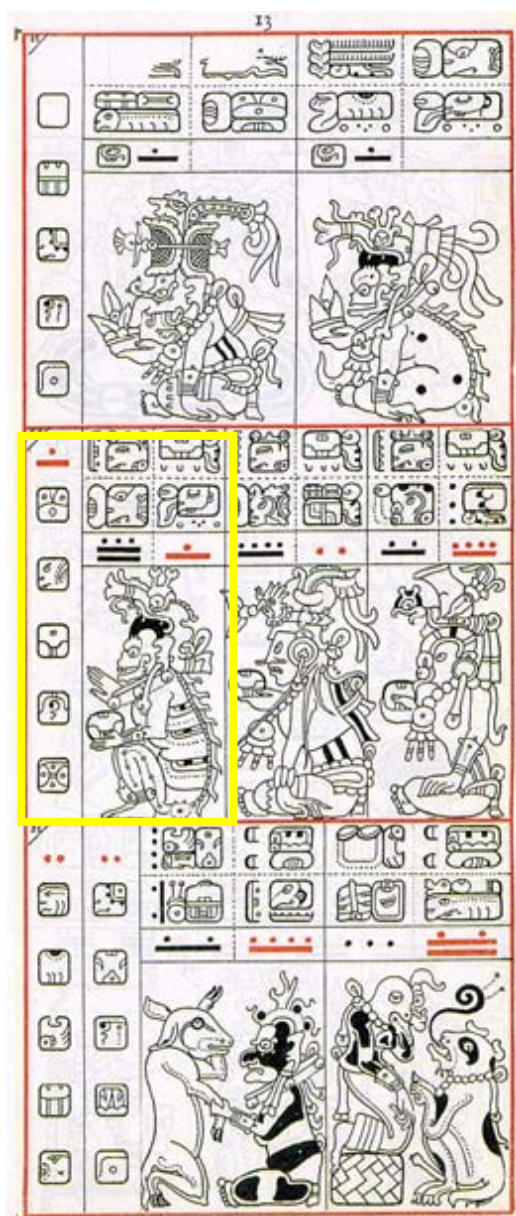


Códice Dresden lám. 11



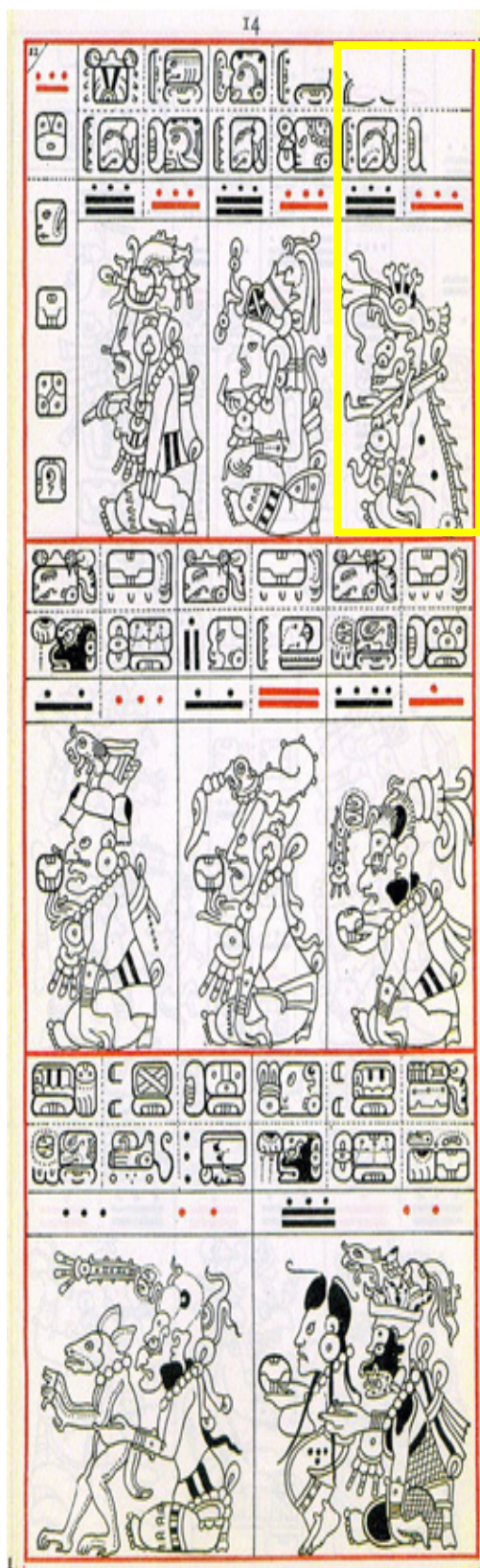


Códice Dresden lám. 12

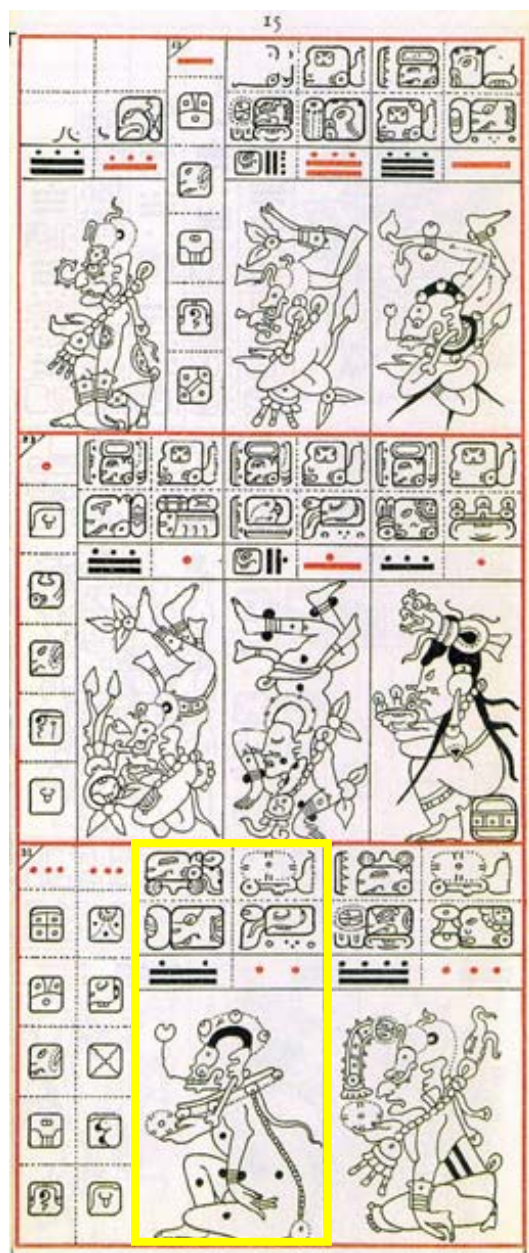


Códice Dresden lám. 13





Códice Dresden lám. 14



Códice Dresden lám.15



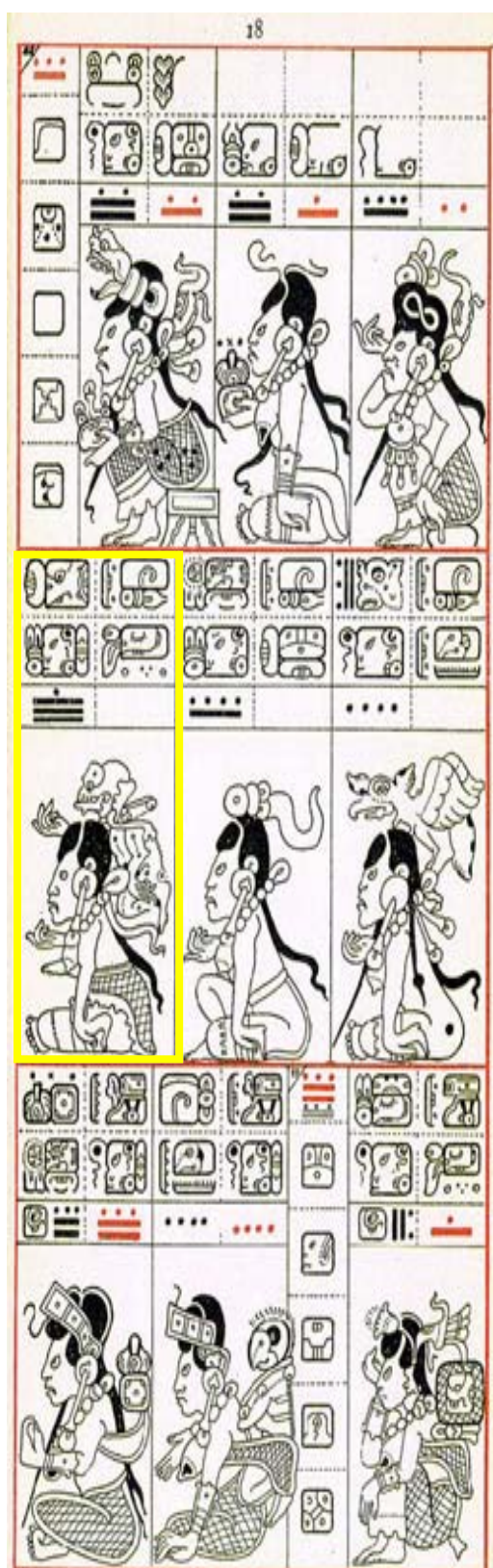


Códice Dresden lám.16



Códice Dresden lám.17





Códice Dresden lám. 18



Códice Dresden lám.19





Códice Dresden lám. 22



Códice Dresden lám. 53



*Códice Dresden lám. 74*

En esta lámina se identifica a la diosa *Xkitza*, con el faldellín negro decorado con unos huesos cruzados y que se incluye en este lugar por una posible interpretación en que la relacionan con la destrucción total del mundo, por un diluvio, al final de la tercera edad.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> León Portilla, *Códices*, pp. 271



De los miles de textos precortesianos, que los diferentes cronistas apuntan haber visto, de la región maya existen tres únicos sobrevivientes reconocidos. Se trata del ya mencionado *Códice Dresde*, y los códigos *Parisino o Peresiano* y el *Madrid o Tro-Cortesiano*<sup>27</sup> todos de gran riqueza pictográfica y simbólica.



Códice Madrid, lám. 23d

#### 1.3.1.2 CÓDICE GROLIER

En 1965 aparentemente se descubrieron fragmentos de un escrito conocido como *Códice Grolier*<sup>28</sup> el cual algunos estudiosos ponen en duda su autenticidad. Así y todo cabe hacer un apartado para él debido a que, de las 11 láminas que lo componen, en tres de ellas aparece la imagen de la muerte o Dios A, (fragmentos 2, 6 y 11) que se incluyen a continuación con el propósito de ilustrar una imagen posible de la muerte, y quede para los estudiosos del tema el problema de definir la autenticidad del documento.

<sup>27</sup> El nombre de este texto de adivinación se debe a que originalmente se reportó en manos de Juan de Tro y Ortolano, y fue conocido como *códice Troano*, poco después, tras haber desaparecido un tiempo, fue integrado al *Códice Cortesiano* y conocidos como *Códice Madrid o Tro-Cortesiano*.

<sup>28</sup> Debe su nombre a haber sido mostrados por primera vez en el Club Grolier en Nueva York. Las imágenes que se incluyen fueron tomadas de: *The Grolier Codex, first published by the Grolier Club, 1973 in the Maya Scribe and his world. Michael D. Coe. Photographs by Justin Kerr.* En: <http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/codices/grolier.html> Consultado 9 diciembre 2008.



Sobre la cabeza de la primera figura, que corresponde a la lámina 2 del documento, la imagen lleva el símbolo del jaguar que en la cosmogonía maya equivale al dios *Chac Bolay*: o jaguar del inframundo. Según Baudez, aparentemente hay una incongruencia en una cabeza de jaguar sobre la muerte, ya que lo considera como un símbolo de los dioses que siembran.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Claude-Francois Baudez. "Venus y el Códice Grolier". *Arqueología Mexicana*, No. 55, mayo-junio 2002, pp.70-79. En su artículo el autor cuestiona la autenticidad del manuscrito.



*Códice Grolier, lám. 6.*

La figura vencedora es una calavera con un cuchillo de sacrificio a manera de nariz. En la mano izquierda porta un cuchillo de sacrificio con el que aparentemente va a degollar a una víctima. Su símbolo pertenece al día *Cimi* del calendario, que significa muerte. Preside sobre el Oeste, el rumbo de la muerte, la región hacia la que invariablemente se dirige al caer la noche. Se trata quizá de uno de los Señores de la Muerte y el inframundo que ha vencido a un personaje no identificado.



Códice Grolier lám. 11

La última imagen, que corresponde a la lámina 11 del documento, es apenas un trozo que permite adivinar la presencia de una figura de la muerte por las líneas de las piernas y la descarnada mandíbula inferior. El personaje porta además un escudo con una calavera. De acuerdo a Baudez, esta es una imagen que pudiera ilustrar una fase del ciclo venusino, y correspondería a *Tlahuzcalpantecuhtli* que ataca a *Chalchiuhtlicue* y su mundo acuático, simbolizado por el recipiente con agua que se encuentra a los pies del esqueleto.

### 1.3.2 MIXTECOS

La cultura mixteca se desarrolló entre los años, 1600 a.C al 1520 d.C. Habitaron el occidente de Oaxaca y parte de los actuales estados de Guerrero y Puebla. De acuerdo a una leyenda son originarios de la región y nacieron del árbol de *Apoala*, junto al río *Achiutla*. Actualmente es un importante grupo indígena que ocupa tres zonas principales; Mixteca Alta, Baja, y de la Costa. Recibieron influencia de las culturas tolteca y zapoteca y podemos encontrar vestigios de su esplendor principalmente en las ciudades arqueológicas de Monte Albán y Mitla.

Sus pictografías son de singular belleza y constituyen algunos de los documentos más importantes para el estudio de las culturas mixtecas principalmente del periodo Posclásico (950-1520 d.C).

Han sobrevivido seis códices de origen prehispánico, ya enunciados anteriormente: *Bodley*, *Colombino Becker*, *Nuttall*, *Selden* y *Vindobonensis*.

Guardan importante información histórica entre ellos y de manera destacada la vida del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar quien viviera entre 1063 y 1115 d.C. importante personaje de la historia mixteca. Su leyenda también la narran el *Códice Colombino Becker*, el *Códice Nuttall* y el *Códice Bodley*. Se dice que transformado en bola de fuego realizó un viaje mágico al Templo de la Muerte, *Chalcatongo*, lugar custodiado por la Señora 9 Hierba, a quien fue a solicitar el poder de las fuerzas del inframundo.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Un elemento de la religión mixteca fue el culto en las cavernas; hasta la actualidad las grutas de Chalcatongo, en la Mixteca Alta, es considerado un sitio de peregrinación mística.



### 1.3.2.1 CÓDICE VINDOBONENSIS

El tema del inframundo lo trata de manera importante el *Códice Vindobonensis*<sup>31</sup> documento realizado sobre una tira de piel de venado, de 13.5 metros de largo por 21.5 y 22.5 cm de ancho. La piel fue recubierta con un estuco a base de yeso y almidón y protegido a manera de encuadernación con dos planos de madera.

El código registra dos escritos: En las 52 láminas del anverso se cuenta el Origen de los Reyes Mixtecos y en las 13 láminas del reverso se narra, en parte<sup>32</sup>, la Dinastía de *Tilantongo*<sup>33</sup> perteneciente a la Mixteca Alta.

El documento se lee de derecha a izquierda, a la manera de bustrófedon. Por un error de investigación fue numerado -en arábigos- de izquierda a derecha lo que conlleva a que la primera lámina tenga el número 52. Por costumbre este orden decreciente se conserva en este trabajo.

Las 13 pictografías del reverso están identificadas convencionalmente con números romanos. Debido a que esta parte del documento no registra ninguna imagen relacionada con la muerte, no será abordado en este trabajo. Por lo que salvo que se indique expresamente todas las láminas que se presenta a continuación corresponden al anverso del código.

En el *Vindobonensis* están identificadas varias imágenes relacionadas con la muerte como una entidad divina del tiempo, cuyo signo *mahu*, corresponde a la posición inicial 6 de la cuenta de los días.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Para este trabajo se utilizó el facsimilar editado por la Sociedad Estatal Quinto Centenario, España, la Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Viena y el Fondo de Cultura Económica, México en 1992: *Origen e Historia de los Reyes Mixtecos, libro explicativo del llamado Código Vindobonensis*. Comisión Técnica Investigadora: Ferdinand Anders, Viena, Maarten Jansen, Leiden y Luis Reyes García, México. Con introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez.

<sup>32</sup> El documento está inconcluso

<sup>33</sup> El relato sobre la dinastía de Tilantongo (Mixteca Alta) también se puede encontrar en los códigos Bodley, Nuttall y en el Mapa de Teoacualco.

En el anverso se relata el origen de los señores mixtecos y la primera época de la historia de la Mixteca. Relata cómo los primeros señores nacieron de un árbol localizado en el pueblo de Apoala y cómo se dispersaron y fundaron los pueblos mixtecos.

Documento de gran complejidad, en este trabajo se aborda únicamente por sus textos relacionados con la grafía de la muerte y en los que la Señora 9 Hierba<sup>35</sup> identificada por algunos autores como diosa de la muerte o al menos una poderosa bruja.



*Códice Vindobonensis*

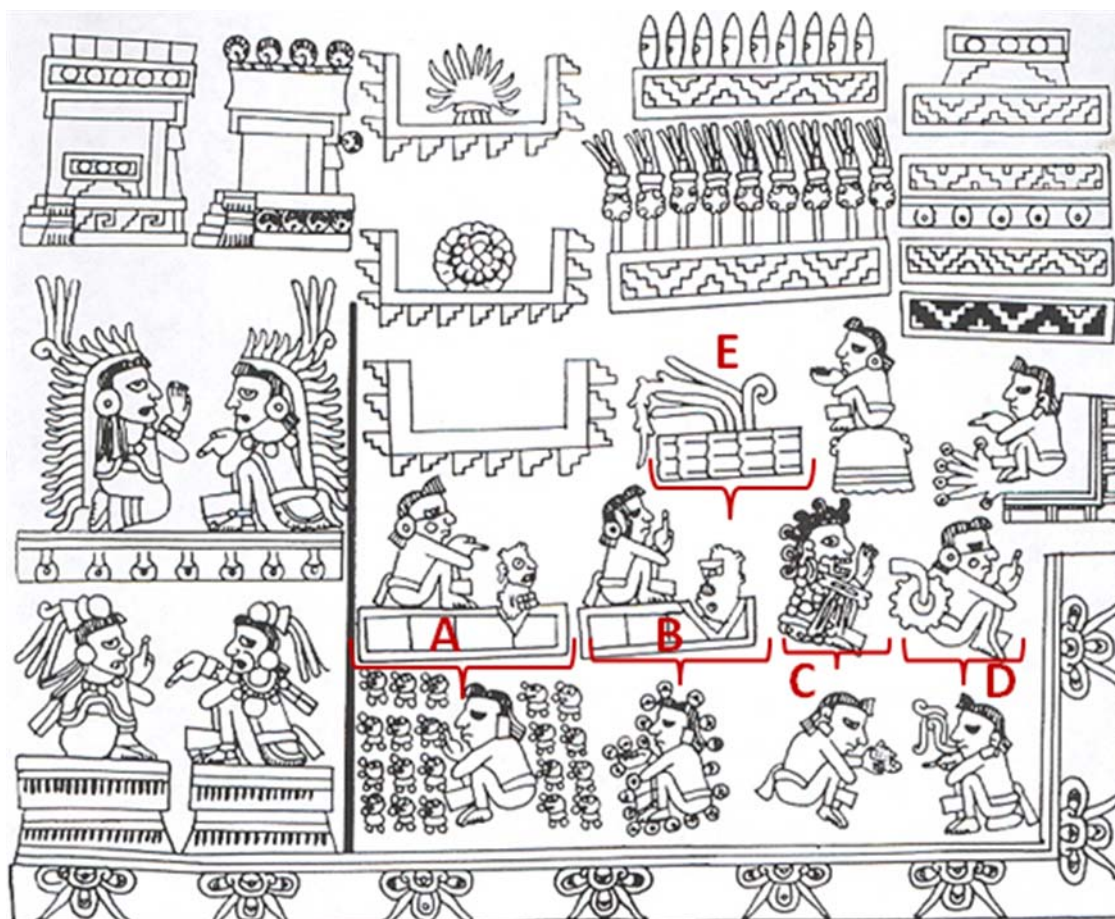
Debido a la falta de legibilidad de las láminas a color del facsímil disponible, se optó por utilizar los esquemas del *Origen e Historia de los Reyes Mixtecos, libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis, ya mencionado*. En ellos se remarcaron algunas de las figuras que, en el mismo libro explicativo, hacen

---

<sup>34</sup> El calendario comprende 260 días, Se manejan 20 signos combinados con 13 números en ciclos de 52 años y era común utilizar el nombre del día para nombrar a los individuos nacidos en esa fecha o identificar a las deidades relacionadas con ella. Ejemplo sería la Señora 9 Hierba identificada como la Muerte.

<sup>35</sup> Algunos autores la identifican con *Cihuacóatl*, divinidad azteca mitad serpiente, mitad mujer, protectora de las mujeres muertas durante el parto. Madre de *Mixcóatl*, a quien dicen que abandonó, cuenta la tradición que está asociada con la leyenda de La Llorona.

alusión a la muerte. También, de la misma fuente, se transcriben los textos interpretativos ya que es en ellos donde se puede leer la relación de las imágenes con el inframundo.



Códice Vindobonensis 52

Lám. 52<sup>36</sup> Los Primeros Seres

Las figuras A,B, se leen como: “Se ordenó la salida y la puerta del *Ñuhu*,<sup>37</sup> el crecimiento y la desaparición de los poderes divinos del cielo y la tierra, el origen y fin de la vida” y continúa en las figuras C, D: “Se asentó la Muerte, se asentó el culto” como una entidad divina.”

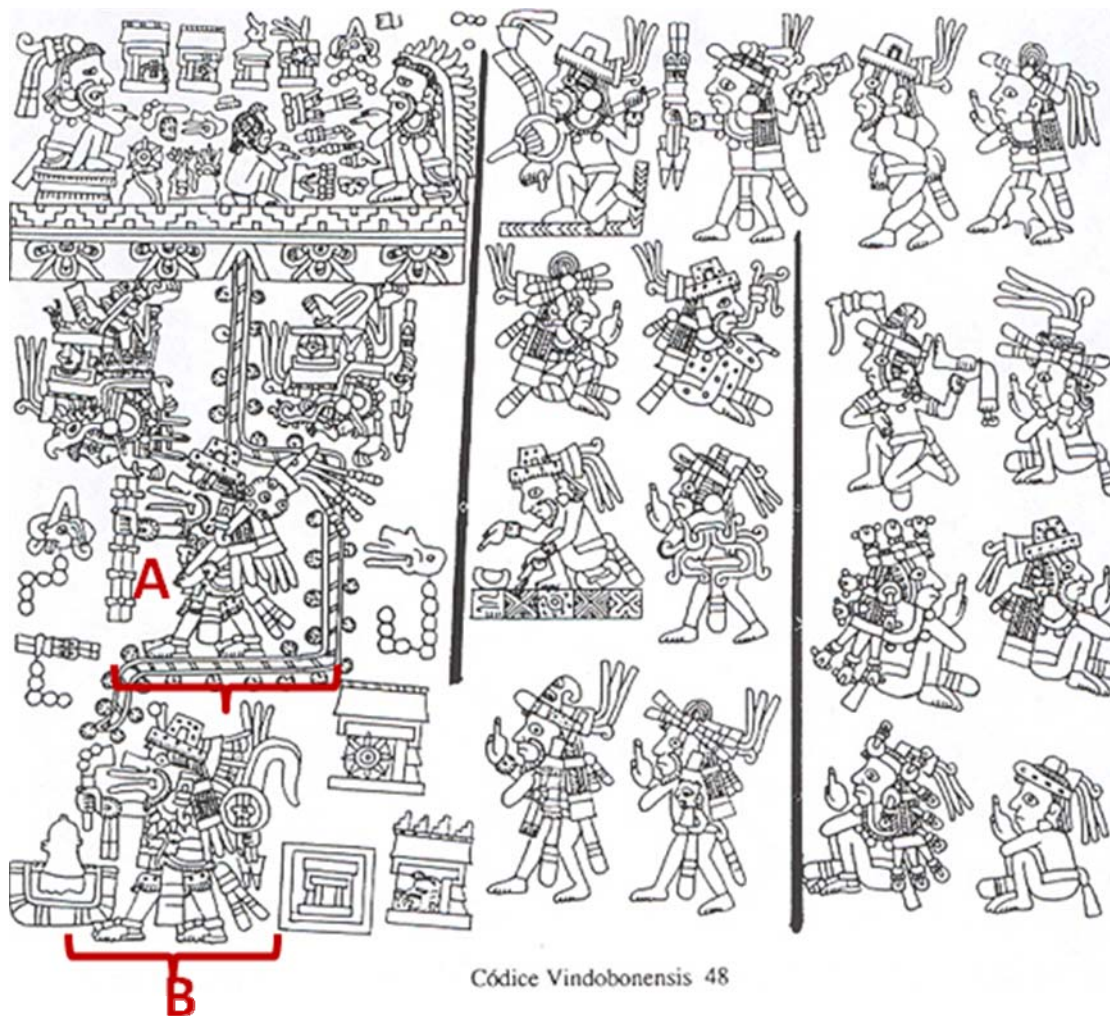
<sup>36</sup> La interpretación corresponde a la página 81 del *Libro explicativo*

<sup>37</sup> *Ñuhu* es término que describe una entidad divina relacionada con la naturaleza y dones extraordinarios, espíritus de la tierra, de alguna manera quien tiene poder, el patrón en un sentido místico. Aquel a Quien hay que Pedir Permiso, Aquel a Quien Agradar



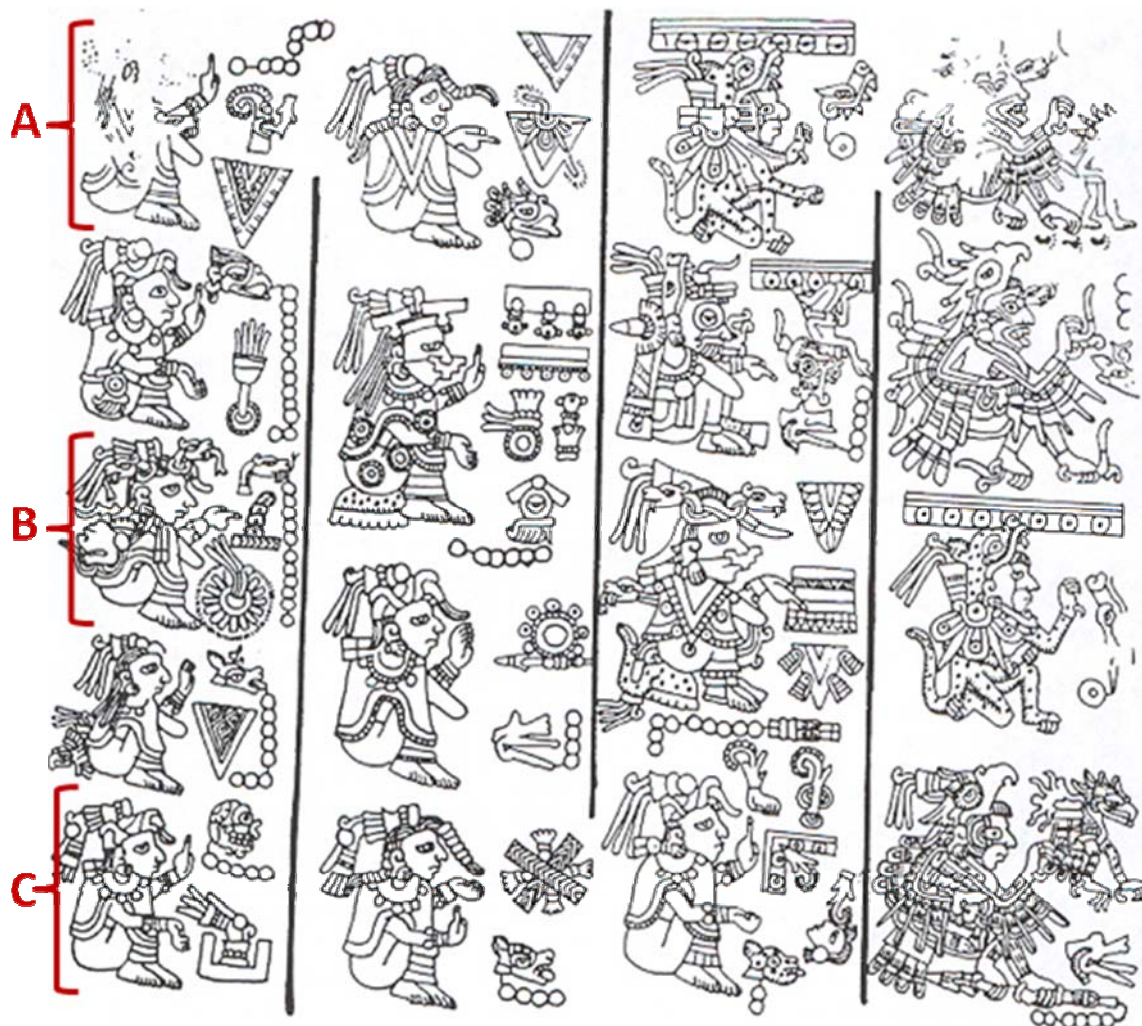
Se le representa como un personaje de “puro hueso”, junto a otro que lleva un báculo ceremonial.

La figura E, Corresponde a una planta de la que “brota” sangre como representación de un ciclo vital de vida muerte y regeneración.



Lám. 48. Los títulos del Señor 9 Viento:

Las figuras A,B, se refieren a “Los seres del Inframundo sahumaban con copal y esparcían tabaco molido ante una” gran piedra de pedernal.



Códice Vindobonensis 28

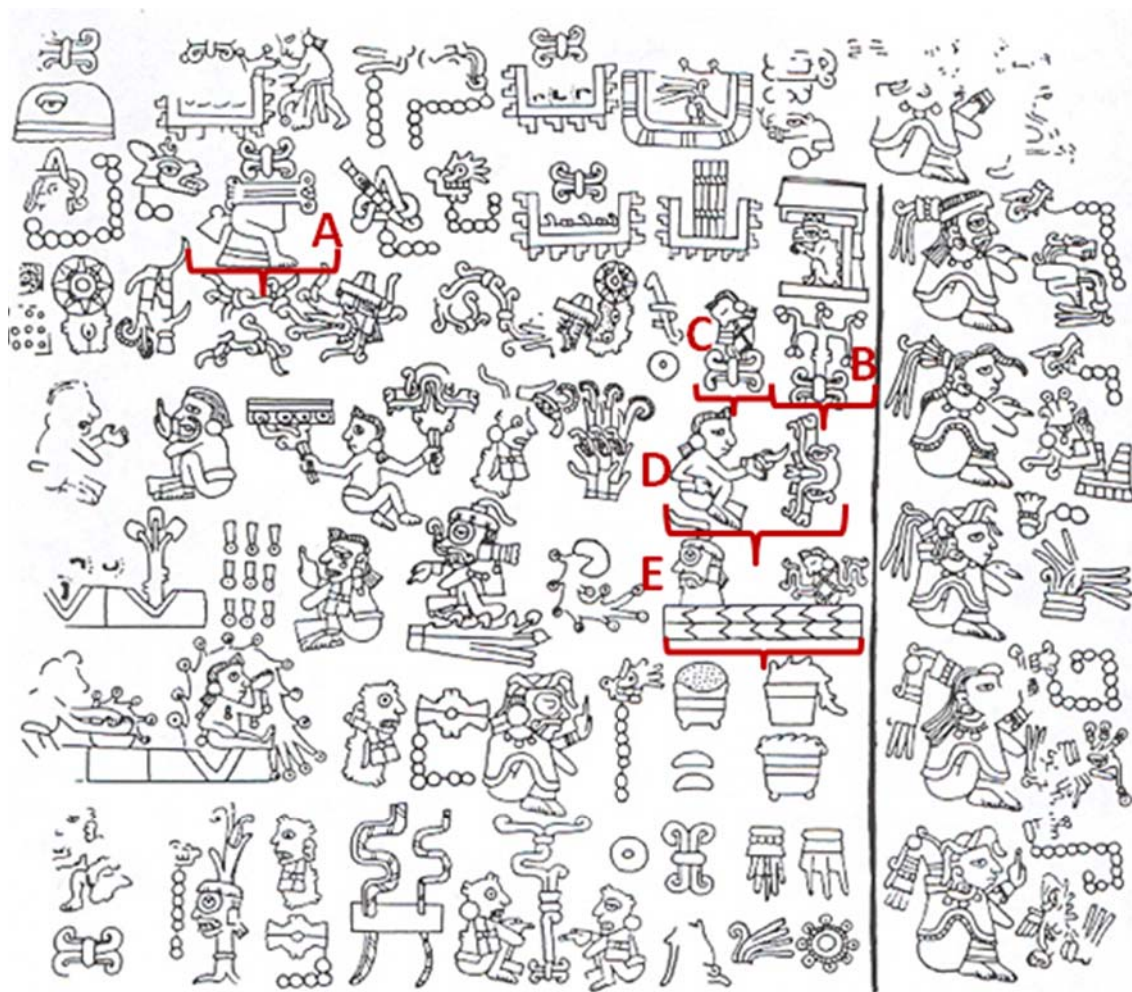
Lám. 28.<sup>38</sup> La ceremonia del fuego nuevo

Figura A, Señora 9 Hierba, “La Señora 9 Hierba *Quechquemitl* de Serpiente Emplumada, recibió los sobre nombres Flecha en el Ojo, Espiga de Muerte y Bebe Sangre y *Quechquemitl* Decorado con *Xonecuillis*.

Figura B, Señora 11 Serpiente la Decapitada –deidad sacrificial–

Figura C, Señora 5 Muerte.





Códice Vindobonensis 27

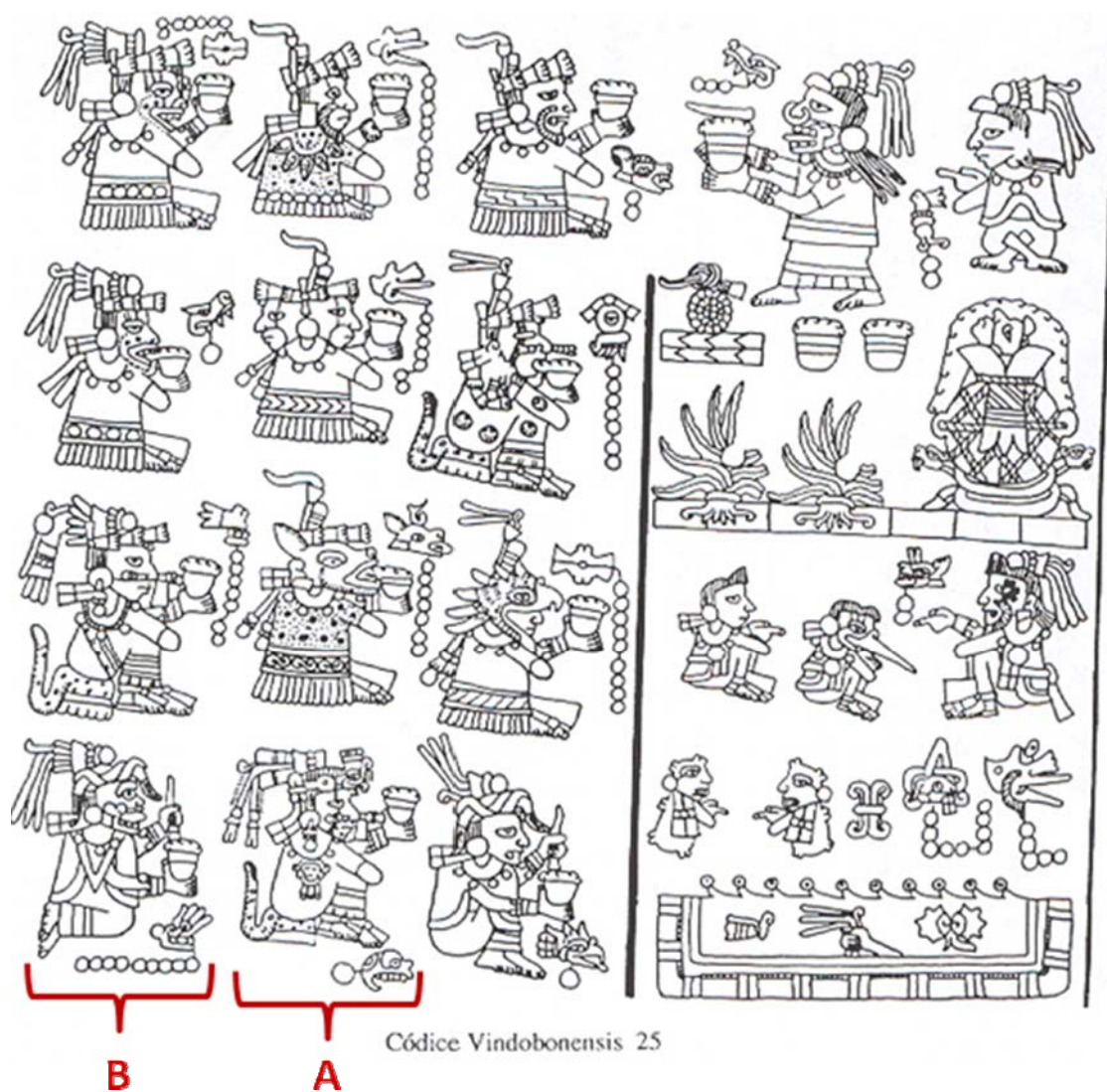
Lám. 27.<sup>39</sup> Ceremonia del fuego nuevo

Figura A “Año 13 Conejo, Día 2 Venado fue la fecha sagrada del ritual para los huesos, atrás del monte.”

Figura B, C, “Ofrenda al árbol que florece, ofrenda para los muertos.”

Figura D, “Los sacerdotes hacen ofrendas a las cuevas.”

Figura E, “En la llanura se oye el canto de los difuntos y se ve el envoltorio del Dios de la Lluvia.”



Lám. 25<sup>40</sup> Sobre el Ritual del Pulque<sup>41</sup>

Figura A (20) El Señor 1 Muerte, Sol. [*Macoilxochilt*].

Figura B (21) La Señora 9 Hierba, Señora de la Muerte.

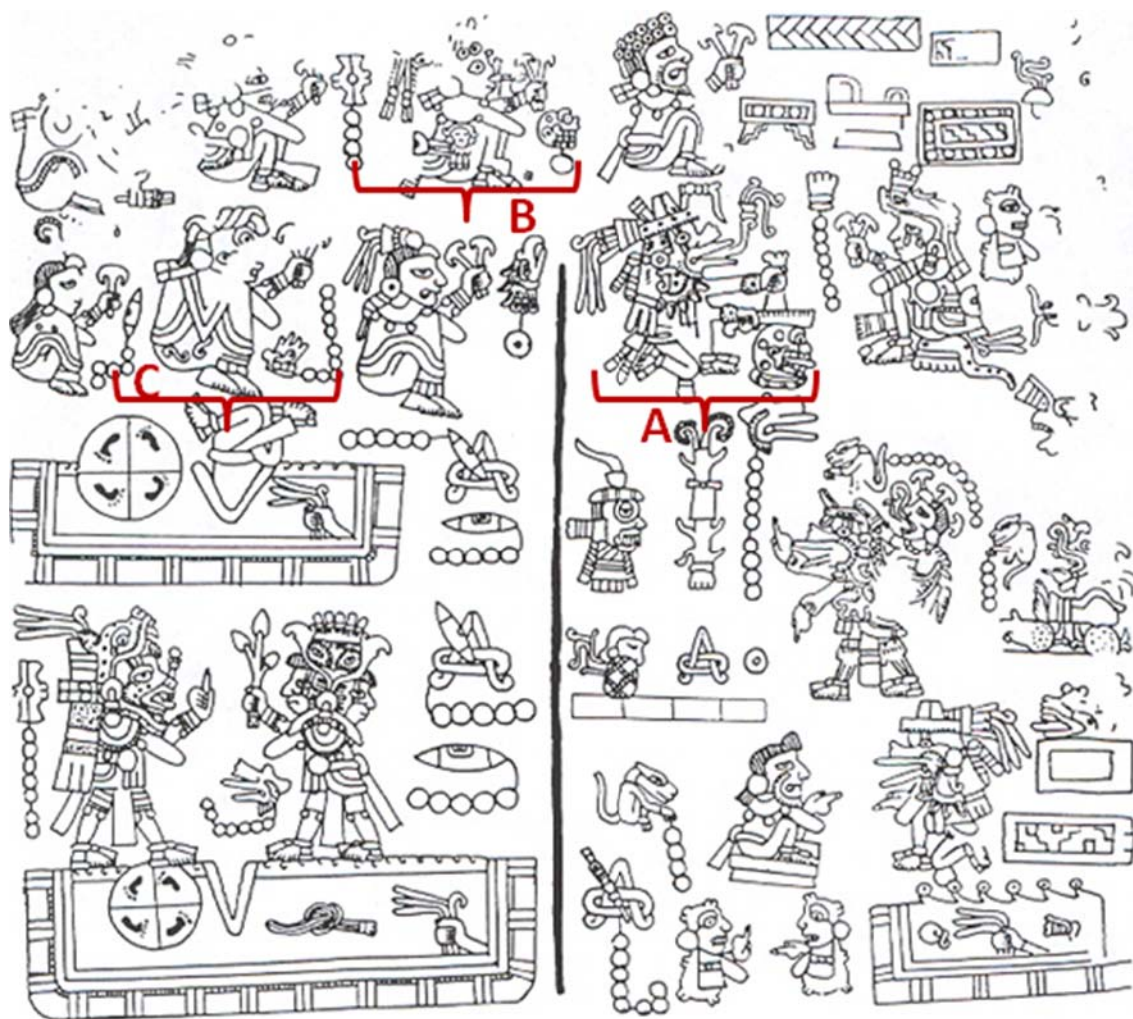
<sup>40</sup>

Páginas 144, 145 del *Libro Explicativo*.

<sup>41</sup>

Bebida embriagante obtenida del maguey.





Códice Vindobonensis 24

Lám. 24.<sup>42</sup> Sobre el Ritual de los Hongos Alucinantes

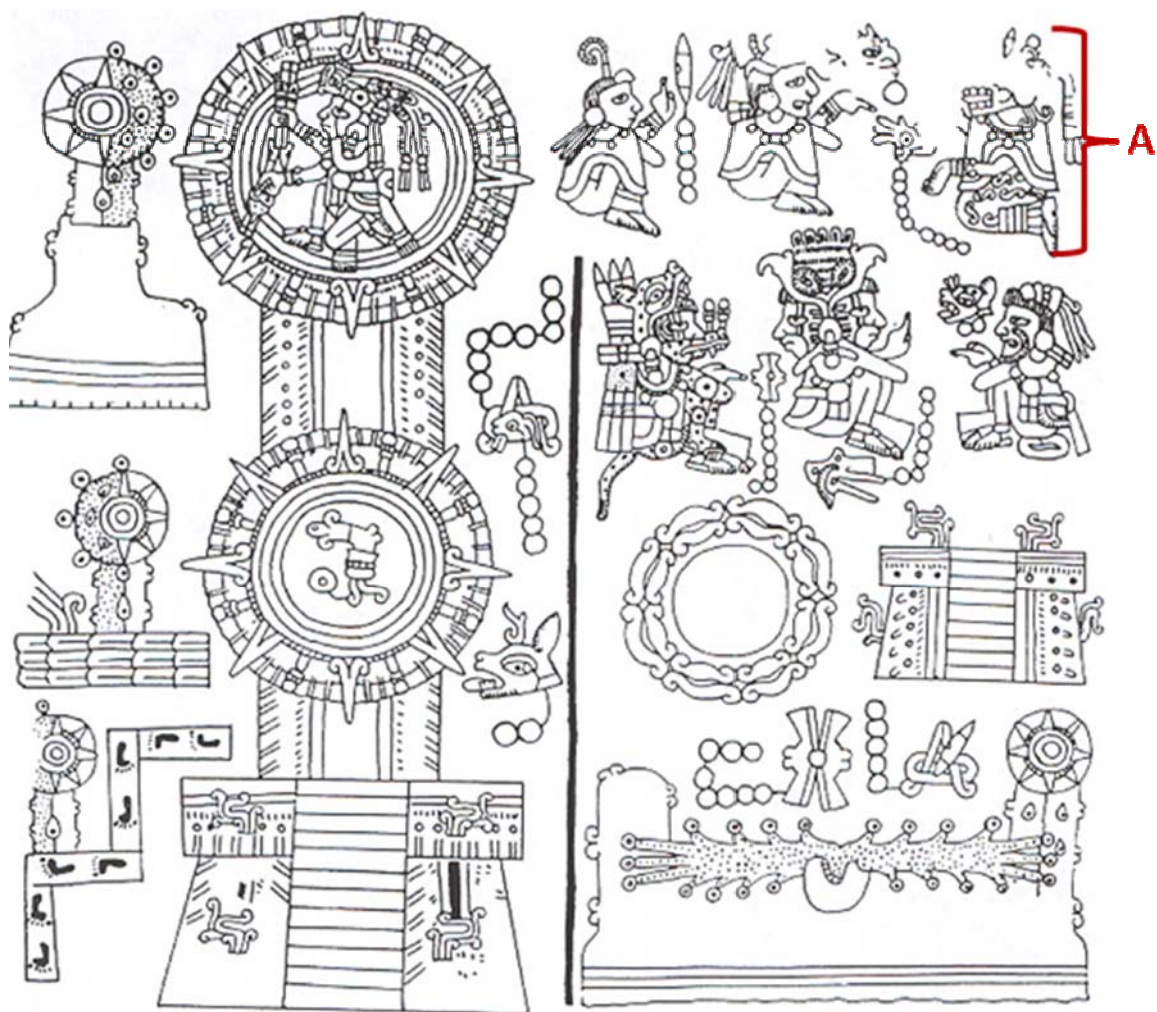
Figura A, "El Señor 9 Viento cantó himnos raspando huesos sobre una calavera.

Figura B, Señor 1 Muerte, Sol.

Figura C, Señora 9 Hierba, Señora de la Muerte.

<sup>42</sup>



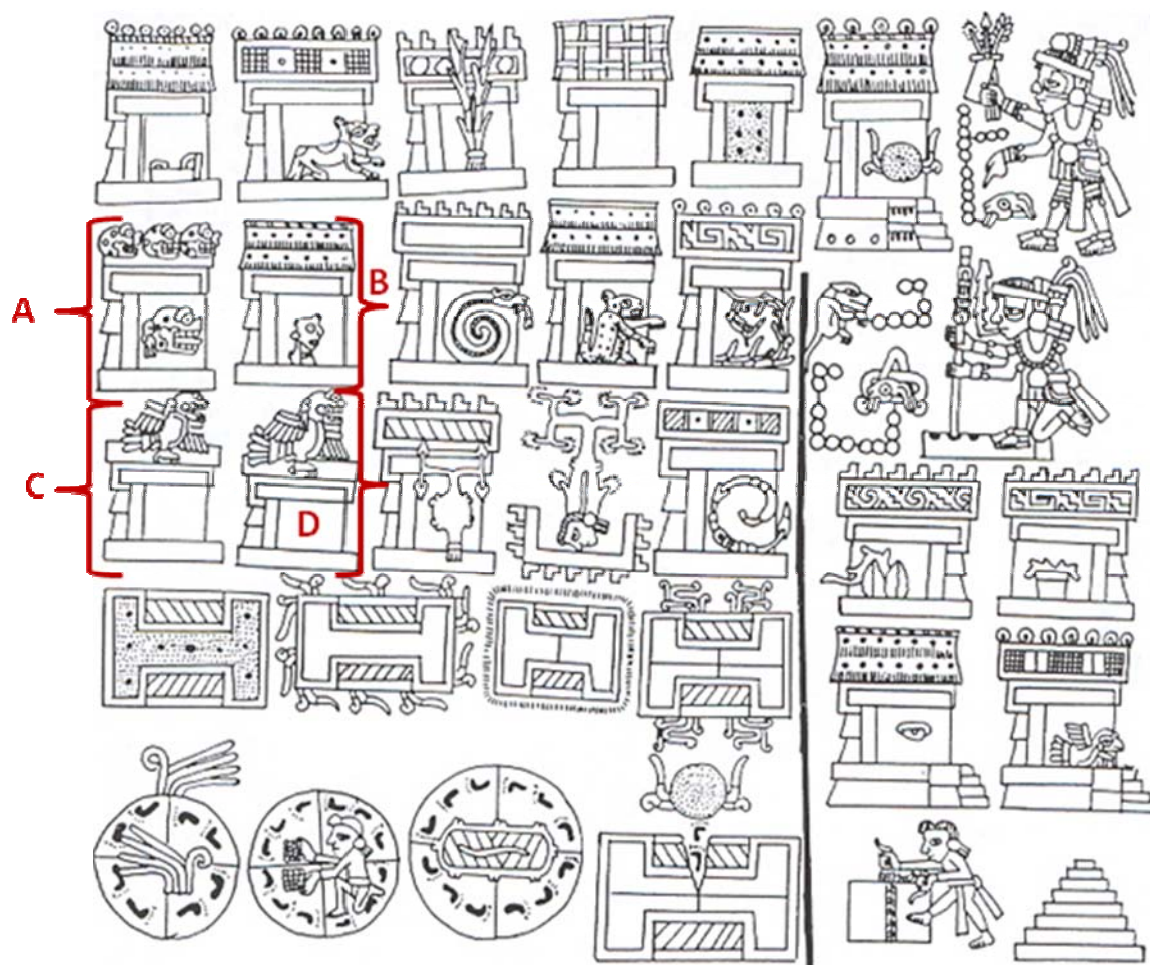


Códice Vindobonensis 23

Lám. 23.<sup>43</sup> Sobre La Primera Salida del Sol

Figura A,<sup>44</sup> “Así también la Señora 9 Hierba, Señora de la Muerte.

<sup>43</sup> Páginas 148 y 149 del *Libro Explicativo*.  
<sup>44</sup> Página 157 del *Libro Explicativo*.

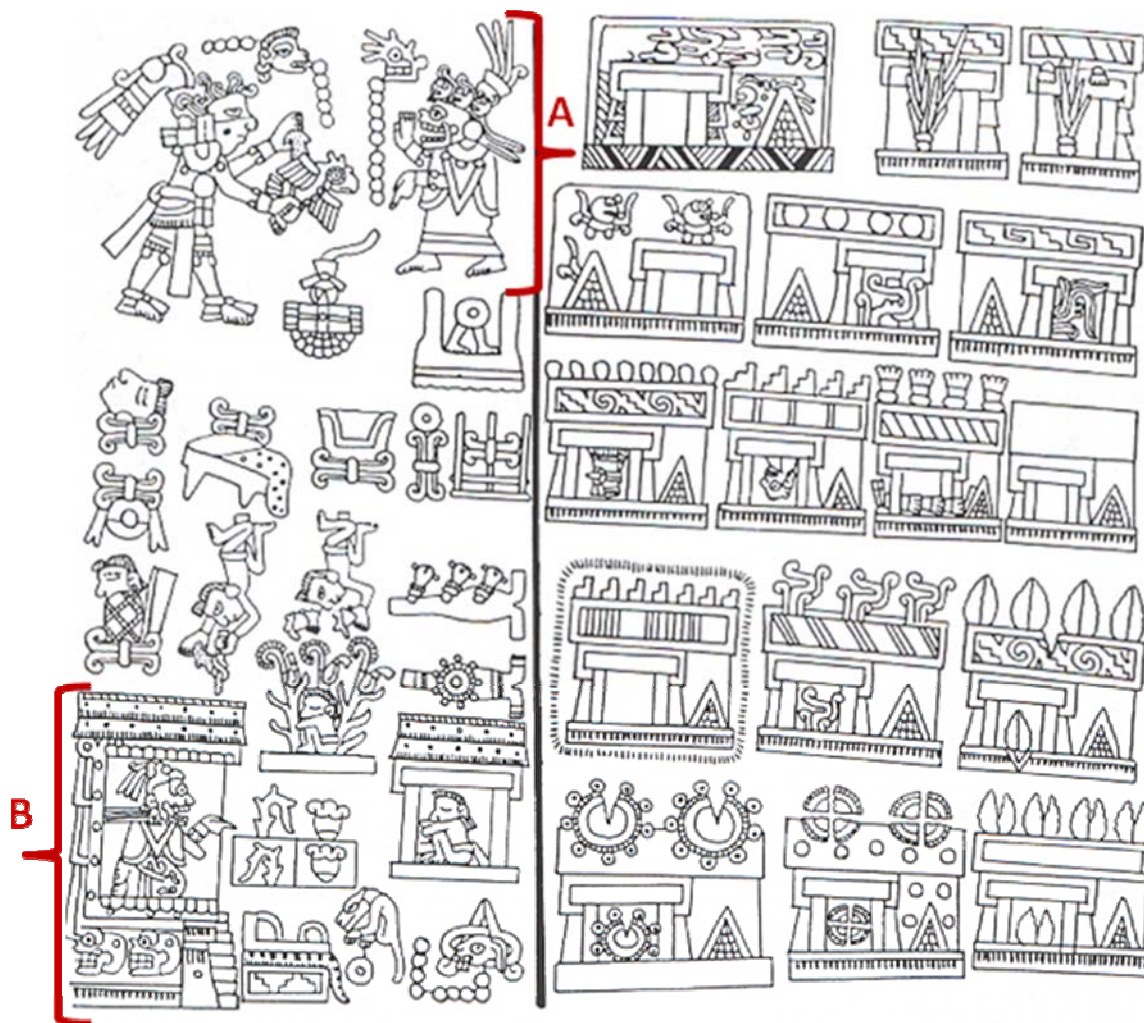


Códice Vindobonensis 19

Lám. 19. Sobre Inauguración de señoríos y dinastías en el Llano del Tabaco Ardiente

Figura A, B, De la fundación de templos “el de la Muerte.”

Figura C, D, “Los templos de los Tecolotes de la Muerte.”



Códice Vindobonensis 15

Lám. 15. <sup>45</sup> Sobre la Inauguración de Señoríos y Dinastías en el Sur

Figura A, La Señora 9 Hierba, Señora de la Muerte, *Ciuacoatl*, recibió el saludo ceremonial de parte de los sacerdotes dedicados a la muerte.

Figura B, La Señora 9 Hierba, Señora de la Muerte, *Andaya* (el Sur), supervisó la ceremonia.

<sup>45</sup> Página 162 del libro *Explicativo*. En el mismo texto se sugiere que *Andaya* Sur podría identificarse con la Cueva de *Chalcatongo*, lugar de entierros de los reyes mixtecos



PARA COCLUIR ESTE CAPÍTULO Lo primero que podemos notar es que en estas imágenes la muerte no pertenece a un catálogo de arte funerario, sino que son un elemento de los escritos prehispánicos en los que se preservaba la memoria de su pasado, tradiciones, cosmogonías, ritos y mitos. Sin embargo las imágenes seleccionadas nos permiten visualizar un lenguaje iconoclasta cuya interpretación está sujeta al contexto del documento al que pertenecen y que por años permanecieron ajenos a una cultura que los reconocía únicamente como meras curiosidades pictográficas.

Estos escritos no influyeron en la vida cotidiana de pasadas épocas y si bien en la actualidad representan valiosos vestigios de la cultura prehispánica, su impacto está limitado a los círculos académicos de la historia, por lo que en general estamos hablando de imágenes poco conocidas que, por fortuna, han llegado a nuestros días pues los códices, con su hermoso lenguaje figurativo fueron destruidos casi en su totalidad y si algunos sobrevivieron fue debido a que se enviaron como curiosidades étnicas a las cortes europeas.

Por ello es válido mirarlás como una manifestación independiente, imágenes con validez en sí mismas, iconografía de un pasado que es necesario conocer al menos en parte. Se pretende tomar estas imágenes y tener una breve visión de lo que fue la muerte en la cultura prehispánica sin que se pretenda aventurar una relación entre ellas y la transmisión de una tradición.

Mirado así podemos percatarnos de que algunas coincidencias religiosas no pasaron inadvertidas para los misioneros, como sería el caso de la conmemoración de los muertos, si bien embargo es bien sabido que las manifestaciones religiosas autóctonas de Mesoamérica fueron francamente

combatidas sobre todo en los principales núcleos urbanos. La muerte pasó de ser parte de un medio generador de vida a un castigo administrado por los representantes de la nueva divinidad. Sin embargo parece ser que el pensamiento mágico en relación al significado de la muerte no pudo ser eliminado totalmente pues no puede negarse que el Día de Muertos fue recibido con entusiasmo por las comunidades indígenas, como una manera de mantener los vínculos con los antepasados y a la vez integrarse al culto cristiano. Sin embargo, sobre todo en los sectores urbanos, la celebración se transformó en un evento religioso rigurosamente católico en el que la imagen de la muerte, en el mejor de los casos, se limitó a estar presente en los puestos de dulces de temporada.

## **2. EL LIBRO COMO FACTOR CULTURAL EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA. LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE**

El nombre de Nuevo Mundo con el que inicialmente se conoció América, parece sugerir que las comunidades mesoamericanas carecían de antecedentes culturales y, posiblemente, la acción que refleja mejor esa postura sea la destrucción casi total de códices y escritos precortesianos. Pérdida que no se compensa con los innumerables factores culturales que España impuso a sus colonias, entre los que el libro fue un elemento clave que contribuyó en el proceso de aculturación occidental.

### **2.1 EL LIBRO IMPRESO**

Entre las muchas cosas que España llevó al Nuevo Mundo estaba la recientemente inventada imprenta, la cual había iniciado una revolución cultural al poner al libro a disposición de cualquier persona que estuviera interesada en él. La mayor rapidez de producción y el uso de papel como soporte hicieron que se incrementaran la demanda de toda clase de textos, religiosos, científicos, técnicos y naturalmente recreativos.

Este nuevo interés por la lectura también llegó a la Nueva España con su propia controversia sobre lo que se debería o no leer. Mucho se ha dicho sobre los libros prohibidos y el control moralista que el clero y las autoridades civiles ejercieron sobre los textos. Iglesia y gobierno identificaron al libro como canal de transmisión cultural y vigilaban estrechamente a ese posible disidente que es el libro. La censura, que inicialmente se estableció para libros de temas religiosos, -motivados principalmente por el movimiento de Reforma Protestante- en 1496 se extendió a todo tipo de texto. Aún así, pocas cosas

tuvieron tanto impacto en el proyecto de colonización español como el libro o impreso.

Las primeras víctimas de la discrepancia religiosa e ideológica de las dos culturas fueron los códices prehcolombinos, cuya destrucción está registrada por la historia, como es el caso de la quema de los archivos de Texcoco, -atribuida a Zumárraga- o el Auto de Mani, ordenado por Diego de Landa cuando miles de pictografías de las casas reales de Netzahualpitzintle fueron destruidas.<sup>2</sup>

Esta postura se vio acentuada muy pronto pues por disposición legal de la Real Cédula de Ocaña del 4 de abril de 1531 y reiterada en la cédula de Valladolid en 1541, se prohibió el envío a las Indias de libros de romances, historias vanas, profanas y libros de caballería. Esto nos permite ver una incongruencia en las políticas en relación a la lectura: por una parte la prohibición de leer obras de temas profanos que, a criterio de las autoridades, más que nada significaban pérdida de tiempo, y por otra parte una promoción a la lectura de los textos sobre religión que los misioneros proporcionaban y que eran considerados constructivos en la fe.

Surgieron así los listados de libros prohibidos entre los que figuraron, además de las ya mencionadas obras de tema profano, textos con temas sobre las Indias y sus pobladores, por lo que se prohibía la introducción de libros como la *Historia de Indias* y la *Conquista de México* de Francisco Gómez

---

<sup>2</sup> Al respecto, De la Torre nos dice: Fray Diego de Landa, quien adoctrinó a los mayas, muchos de cuyos códices ordenó destruir en fanático acto de fe semejante al de Zumárraga...p. 34. En relación a Diego de Landa, el *Diccionario Porrúa* se refiere a la comunidad de Mani, cuando el 12 de julio de 1562, en un acto de fe, ordenó la quema de muchos códices mayas. Vol. 3, p. 2096 b.

Por su parte García Aguilar anota: Fray Diego de Landa, por ejemplo, quemó cien mil códices mayas, y fray Juan de Zumárraga el acervo de Texcoco, que contenía una cantidad muy importante de documentos nahuas. P. 197.

de Gomara, la *Historia de América*, de Robertson y aún los *Comentarios Reales* de Garcilaso de la Vega, El Inca.<sup>3</sup>

Temas aparte ocuparon la Revolución Francesa y la filosofía de la Ilustración Francesa, que entre otros, también fueron proscritos de la lectura del Nuevo Mundo por considerarlos ideológicamente peligrosos.

El expurgo de libros enviados a América, generalmente lo realizaba el Tribunal de la Inquisición de Sevilla, El comerciante interesado debía presentar ante los Oficiales Reales de la Casa de Contratación, un listado de los títulos en cuestión y estos eran cotejados con las listas de control: libros prohibidos, listas expurgatorias y edictos especiales.

Ese control a primera vista nos hace creer que en la Nueva España se leía poco. Nada más lejos; se dio un proceso contradictorio, pues a través de la Inquisición la iglesia prohibía la circulación de algunos textos, y por otra parte, existían normas propiciatorias para la difusión de la cultura escrita como era, por ejemplo, el hecho de que la introducción de libros a la Nueva España estuviera libre de impuestos o que se impulsara la impresión de catecismos y gramáticas en castellano y lenguas indígenas.

Sin embargo las controversias no se hicieron esperar, pues en general las diferentes órdenes religiosas tenían como objetivo enseñar a leer sólo y exclusivamente como un medio para que los nativos tuvieran acceso a la religión. Por ejemplo, los franciscanos Alonso de Molina y Bernardino de Sahún fomentaron la lectura de textos piadosos manuscritos o impresos, pero por otra parte se dio el caso de que los dominicos Juan de la Cruz y Domingo de la Anunciación opinaron en contra y llegaron a destacar la necesidad de que

---

<sup>3</sup> Historia Ilustrada del Libro Español, de los incunables al siglo XVIII, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994. p.456.



“todos los libros, de mano o de molde, sería muy bien que les fuesen quitados a los indios”.<sup>4</sup>

En este punto se debe aclarar que si bien en la Nueva España se dio un proceso de aculturación, propiciado sobre todo por la imposición de la religión cristiana en otros órdenes sociales, las dos culturas se mantuvieron en ámbitos diferentes, por lo que las lecturas editadas y comercializadas para los peninsulares y criollos, al menos en principio, no eran las mismas que las destinadas a la población indígena.<sup>5</sup>

Así las cosas, para controlar la importación de libros se supervisaba además de las navas, las librerías, imprentas y aún las colecciones de particulares. El temor a las doctrinas contrarias al catolicismo, la ignorancia y aún la pereza de los Comisarios y Censores del Santo Oficio, ocasionaron más de una vez que se destruyeran indiscriminadamente envíos considerados sospechosos y de esa forma algunos escritos se perdieron para siempre.

Aún así, el libro identificado como canal ideológico circuló oculto o libremente por las colonias españolas. La autoridad por un lado imponía trabas al proceso de difusión impresa y la sociedad, principalmente conquistadores y criollos se gloriaban de burlar disposiciones y aduanas. Se disimulaba en los libros heréticos bajo el nombre de autores reconocidamente católicos, o los libros prohibidos se encuadernaban junto a otros considerados de sana lectura o simplemente como sugiere Irving en *Los libros del conquistador*, se empleaba el soborno como parte del proceso de comercialización, y existía algún contubernio entre los oficiales de la Casa de Contratación y los comerciantes

---

<sup>4</sup> *Historia de la lectura*, p. 13.

<sup>5</sup> Sobre el tema se puede consultar el libro de Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*.

debido a las ventajas económicas que representaba disimular las grandes cantidades de libros prohibidos que ingresaron a la Nueva España.

No obstante esta continua lucha por controlar las lecturas en el Nuevo Mundo, el libro se hizo necesario a tal grado que el 12 de junio de 1539, Juan Pablos, considerado el primer impresor de América, firmó con el editor J. Cromberger un protocolo que lo autorizaba a instalar una imprenta en la ciudad de México<sup>6</sup> y poco después, según se documenta en una carta de Zumárraga, salió de la casa de Juan Pablos la impresión del primer libro mexicano, a saber:

*Breve y Compendiosa Doctrina Cristiana en Lengua Mexicana y Castellana.*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Sevilla, Archivo Notarial, Protocolo de Alonso de la Barrera, Oficio I, Libro I de 1539, fol. 1069, citado por Francisco González de Cossío en "Notas sobre la Imprenta de Juan Pablos". *Disertaciones*, UAQ, 1982, p. 19.

<sup>7</sup> Es conveniente señalar que debido a lo desventajoso del contrato firmado por Juan Pablos, las obras de la primera época asientan como editor a J. Cromberger. A. Respecto se puede consultar el trabajo de Jorge R. Bermúdez, p. 47 y siguientes. La ilustración fue tomada de De la Torre, p. 200. A la fecha de esta investigación Rosa Ma. Fernández reporta que la obra está perdida.

Portada de *Doctrina breve*, 1543-1544.

El título marca la pauta cultural del momento: la enseñanza de la religión católica y el idioma castellano ocupaban las prioridades de los entonces dos hombres más poderosos del Virreinato: Don Antonio de Mendoza, primer Virrey de la Nueva España y el primer obispo de la Diócesis de la ciudad de México, Don Juan de Zumárraga.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> El primer obispo de la Nueva España fue Julián Cortés, de la orden de los Predicadores Dominicos, nombrado obispo de Tlaxcala en 1527. Fray Juan de Zumárraga fue nombrado en 1528.

El control sobre lo que se debería o no imprimir también se reglamentó, dos de las normas de mayor impacto fueron la Real Pragmática del 8 de julio de 1502, en la que se estableció la necesidad de obtener un “Otorgamiento Real” o licencia para poder establecer una imprenta, y el documento que estableció la Censura Real editada el 7 de septiembre de 1558.

Esto obligaba a los autores e impresores a presentar cualquier manuscrito que pretendiera publicarse, ante el escribano de la Cámara del Consejo, el escrito previamente censurado por el Inquisidor General y su Consejo. No así los libros religiosos escritos en latín o las cartillas, vocabularios y gramáticas que sólo requerían la licencia del prelado al que estuviera adscrita la imprenta.

También se normalizaron los datos que debían identificar a los responsables del escrito y su impresión.<sup>9</sup> Ejemplo de esto fueron la información correspondiente a la licencia, la tasa de venta de los pliegos y la cédula de privilegio, el nombre del autor, del impresor, el lugar de publicación y el tiraje. Mirado desde el ámbito bibliográfico esto representó indudablemente una ventaja para el estudio del libro en México.

Las ilustraciones tampoco escaparon al temor que despertaban los libros, siempre portadores de la palabra silenciosa y fértil. Aún se dio el caso de que hasta los libritos pictográficos que se elaboraron como apoyo para memorizar las oraciones y que eran empleados por los indígenas catequistas, familiarizados con la forma pictográfica tradicional prehispánica, -que más que

---

<sup>9</sup> Bermúdez señala que “ya desde mucho antes del Concilio (refiriéndose a Trento) que sesionó de 1545 a 1563, muchas prohibiciones se habían agravado por los edictos de 1526, 1529 y 1546. En éste último aparecía ya, la pena de muerte que alcanzaba a los autores, impresores, libreros y lectores.” p. 55.

transcribir, sugerían los contenidos- fueron vistos por algunos clérigos doctrineros como peligrosos.

Los bibliógrafos están de acuerdo en considerar que no fueron escritos muchos catecismos jeroglíficos pues rápidamente quedaron prohibidos por los edictos conciliares y fueron eliminados de las lecturas de los nativos, lo que contribuyó a que se perdieran las formas de registro gráfico prehispánicas.<sup>10</sup>

No obstante, el uso de ilustraciones ha sido tradicionalmente un recurso de comunicación muy atractivo, por lo que se popularizó el empleo de imágenes y estampas que quedaron fuera de los límites establecidos para los libros.<sup>11</sup>

Sin embargo es conocido que entre los juicios más destacados en la Nueva España, fue precisamente una estampita la causa del proceso que, en 1571, efectuó la Inquisición contra el impresor francés, radicado en México, Pedro Ocharte y el grabador Juan Ortiz. A este último se le procesó por imprimir en el taller de Ocharte una estampa de la virgen del Rosario cuya leyenda al pie de la imagen contravenía las normas católicas.<sup>12</sup>

Las estampas sueltas con oraciones, novenas y otras devociones tuvieron mucha aceptación. Además pronto aparecieron las hojas sueltas con noticias y novedades, formatos que como veremos más adelante con Manilla y Posada perduraron, algunos de ellos, hasta nuestros días.

Por otra parte llama la atención que hacia 1946, Juan B. Iguñiz Subdirector de la Biblioteca Nacional de México y profesor de la Escuela

---

<sup>10</sup> Llamados testerianos, el mejor conocido en México es el de Pedro de Gante, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, del cual se realizó una edición facsimilar en 1972.

<sup>11</sup> *Historia de la lectura*, p. 14.

<sup>12</sup> Bermúdez, p. 58. Para mayor información puede consultarse la obra de Fernández del Castillo, *Libros y librerías...*

Nacional de Bibliotecarios, no incluyera en su trabajo titulado *El Libro Epítome de Bibliología*<sup>13</sup> el tema sobre los libros prohibidos; ni en Europa ni en América, y sí dedicara varias páginas a reconvencer a los lectores sobre lo pernicioso de las lecturas nocivas. Tal pareciera que el tema moral sobre lo que debe leerse o no, ocupara hasta días muy recientes las actividades de los medianeros entre el libro y los lectores.

En fin, irónicamente no sólo los libros que se leyeron, también los que no se leyeron y los que no debieron haberse leído, determinaron la cultura de un pueblo en ciernes.

---

<sup>13</sup> Iguiñez, p. 234.

## 2.2 LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE

### 2.2.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Uno de los temas que ha ocupado a todas las culturas es indudablemente la muerte. Desde las épocas más remotas han quedado vestigios gráficos de ello en pictogramas, jeroglíficos, textos, grabados y escritos de toda naturaleza. Relacionada con la magia y la religión así como con la ciencia, la literatura aborda tempranamente el tema y es de todos sabido que el antiguo Egipto hizo de la materia el principal elemento cultural de su civilización.

Los antecedentes de las danzas de la muerte o danzas macabras, algunos autores las sitúan entre 1375 y 1425<sup>26</sup> y surgen en una sociedad europea sumida en la desesperación y el desaliento que trae consigo la muerte. No se ha establecido el origen de las primeras manifestaciones, pero en general se sitúan en Francia, Alemania y España. Obras dramáticas en su origen, solían representarse en los panteones aledaños a las iglesias, y la dramatización solía estar precedida de un sermón alusivo a la inminencia de la muerte. En este contexto la muerte es un mensajero de Dios para advertir a los hombres de los peligros del pecado y conminarlos a conservar el estado de gracia, para poder alcanzar la gloria celestial.

Ejemplo de esto es la dramatización, de Juan de Pedraza<sup>27</sup> cuyos personajes genéricos representan a un papa, un rey, una dama, un pastor, y como actantes: La Muerte, La Razón, La Ira y El Entendimiento.

---

<sup>26</sup> *La danza general*, 1982, p. 10

<sup>27</sup> *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVIII*, colección escogida por Eduardo González Pedroso, Madrid, M. Rivadeneira, 1865, (Biblioteca de Autores Españoles, 58), Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/> Consultado 13 enero 2009.

La intensidad está anotada por el autor en una breve presentación que declara:

[...] Todos los mortales, desde el papa hasta el que no tiene capa, la Muerte hace en este mísero suelo ser iguales, y a nadie perdona. Contiene más: cómo cualquier viviente humano debe amar La Razón, tendiendo entendimiento della, considerando el provecho que de su compañía se con sigue. Va dirigida a loor del Altísimo Sacramento. Hecha por Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia.<sup>28</sup>

El miedo encuentra en los autos sacramentales, las *Ars moriendi*, los *Libros de horas*, *Danzas macabras*, y *Danzas de la muerte*, la expresión de un temor apocalíptico provocado por las guerras, las enfermedades, la pobreza, plagas y desde luego la peste negra.

Abundando en ejemplos debe citarse *La danza general de la muerte* (siglo XV), poema dramático anónimo, que reúne más de 600 versos de arte castellano mayor, en el que a partir de estribillos de ocho versos cada uno, la muerte va llamando a danzar con ella, a hombres y mujeres sin distinción de edad, credo, oficio o posición social.

*La danza general de la muerte* es un género propio en sí misma, es la expresión de una sociedad medieval asolada por la muerte en todos sus estratos.

Sin embargo, como puede leerse en las palabras de Juan de Pedraza, de alguna manera esta muerte es un consuelo para quienes viven en la desesperación y el dolor, representa una esperanza de vida eterna en donde todos tendrán justicia e igualdad en la gloria o el castigo.

Estas obras han continuado editándose hasta nuestros días y en el caso de *La danza general de la muerte* en el libro presentado por Víctor Infantes, a

---

<sup>28</sup> *Ibid*



partir del manuscrito de El Escorial -en la edición hecha por Visor, 1982- está ilustrado con los grabados de Hans Holbein.<sup>29</sup>

Las representaciones gráficas de la muerte como personaje se datan en el siglo XV, y se puede decir que adquieren personalidad y popularidad, cuando Hans Holbein “el Joven”, -destacado pintor y grabador alemán- realiza entre 1523 y 1526, una serie de 41 grabados cuyo tema central es la ineludible mortalidad del hombre.<sup>30</sup>

En nuestros días son posiblemente los grabados más conocidos sobre el tema que nos interesa. El número y orden en que se presentan los grabados varían de una edición a otra, sin embargo, la edición de 1981, publicada en México por Premiá, en su colección La Nave de los Locos; incluye 41 grabados de los cuales los cuatro primeros sitúan a Adán y a Eva en el drama del Paraíso. En el resto, la muerte se representa al lado de los personajes más disímiles: papas, curas, médicos, ladrones, damas, monjas, reinas, niños, campesinos y demás.

Luego de describir gráficamente el bíblico paraíso terrenal, en la segunda lámina el artista recrea el momento en que se rompe el nexo de Dios con los hombres y nos dice: “Adán tentado por Eva/ Contra Dios comió la manzana/ De la cual los dos la maldición recibieron/ Después mortal el hombre todo fue”.<sup>31</sup> Destino que recrea en la tercera lámina de la serie *La danza de la muerte*<sup>32</sup> donde el arcángel Miguel, armado de flamígera espada, expulsa de l

paraíso a Adán y a Eva. En este grabado Holbein incluye un esqueleto,

---

<sup>29</sup> El libro es una edición conjunta con: *La danza de la muerte, 1520*, del impreso Sevillano, en este caso ilustrado por Matthaeus Merian (1593-1650).

<sup>30</sup> <http://www.godecooking.com/macabre/holdod/holdod.htm> Consultado 9 enero 2009.

El sitio ofrece la serie completa y el abecedario de capitales que grabó el mismo artista.

<sup>31</sup> Holbein, p. 28. El grabado alude a Génesis 3, 17.

<sup>32</sup> Holbein, p. 31.

figuración de la muerte, que parece danzar al son del laúd que tañe entre sus manos.

Esta lámina marca el surgimiento de la muerte que a partir de ese momento acompañará al hombre en todo momento de su vida terrenal. En el resto de los grabados, a excepción del 40, la presencia de la figura de la muerte, representada por un esqueleto o por una calavera, hace acto de presencia en cualquier actividad del hombre, sin distinguir edad, sexo o condición social, irrumpe la vida del hombre, acecha todas sus acciones, espera y tarde o temprano lo arrastra consigo a una danza macabra.<sup>33</sup>

Al estudiar el libro de *La Portentosa vida de la Muerte* con estos antecedentes, se puede adelantar que se trata, si no de una manifestación de las danzas de la muerte, si es al menos, una variante de ellas. En primer lugar se trata de una serie de sermones admonitorios sobre los peligros de morir en pecado. Esto nos remite a la costumbre que establecía que, antes de dramatizarse una danza de la muerte, un monje abriera el espectáculo con un sermón sobre el tema. Tal vez es mucho aventurar, sin embargo para preludiar una *Danza* los 40 sermones y dos apartados que Bolaños escribe para *La Portentosa* pueden bien cumplir con el cometido -número que coincide con los grabados de Holbein- Además el tono amable del libro, puede bien acercarlo a la intención original de las *Danzas*. Es más una mensajera que una amenaza.

En segundo lugar cabe hacer notar la similitud en el orden de la presentación: Al inicio, ambos grabadores sitúan la acción en el Paraíso.

En la mayoría del resto de las ilustraciones de Agüera, la muerte -al lado de los personajes- nos recuerdan a las danzas de la muerte: El rey, la reina, un

---

<sup>33</sup> Para esta enumeración se empleó la edición de Premía Editora, México, 1981.

monje, un médico, un catédrico universitario, un hombre, la humanidad, un caballero, un joven, una dama de sociedad y pecadores.

Vale recordar que las ilustraciones incluidas en *La Portentosa* son únicamente 18, lo que no nos permite encontrar más concordancias entre los personajes. Sin embargo en el texto sí podemos encontrar mayores similitudes. El hombre justo, el sacerdote, hombres ilustres y ricos, el alcalde, el teólogo, el magistrado, la adulta era, el filósofo. Y naturalmente La Muerte, El Diablo, La Concupiscencia y otros personajes del drama de la vida y la muerte.

Hay diferencias, en primer lugar está escrita en prosa, y por lo tanto no existen los estribillos que de manera repetitiva, como en el ejemplar de El Escorial, van llamando uno a uno a los personajes con los que establece un breve diálogo. A manera de ejemplo en la estrofa VIII de la edición presentada por Víctor Infantes.<sup>34</sup>

Dize la muerte:

A la dança mortal venit los nascidos  
que el mundo soes de qualquiera estado;  
el que non quisiere, a fuerça e amidos  
fazer le he venir muy toste priado.  
Pues que ya el fraire vos ha predicado  
que todos vayaes a fazer penitença,  
el que non quisiere poner diligencia  
[por mi] non puede ser más esperado.

Primeramente llama a su *dança* a dos *donzellas*:

[A] esta mi dança traxe de presente  
estas dos donzellas que vedes fermosas;  
ellas vinieron de muy mala mente  
oir mis cançiones, que son dolorosas.  
Mas non les valdrán flores e rosas  
nin las composturas que poner solían.  
De mí, si pudiesen, partir se querrían;  
mas non puede ser, que son mis esposas.

---

<sup>34</sup> Holbein, *La danza, siglo XV*, 1982. p. 29. En la transcripción se respeta la grafía de la fuente.

Sin embargo la diferencia está más establecida por la originalidad de Bolaños, que por la situación. En *La Portentosa* la Muerte es un personaje femenino; así pues en el capítulo V II, La Muerte “celebra un contrato matrimonial”<sup>35</sup> con el Hombre, como figura de la humanidad, y también con el Diablo. Son sus esposos.

En el tratamiento del texto la diferencia que podemos encontrar en Bolaños es que él crea una vida propia para la Muerte. No es la sombra de las danzas de la muerte, que simplemente se encarga de matar a los hombres. Ella participa del drama de la vida: se regocija con el justo, o sufre el desamor de los hombres, reza y suplica a Dios y cierra su existencia con un testamento espiritual dirigido a todo aquel que se encuentra en trance de muerte.

Con objeto de localizar un ejemplar de la danza de la muerte que corresponda a la fecha, o anterior, en que se escribió *La Portentosa*, se investigó en los catálogos de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, y en la Biblioteca del Seminario Mayor de la misma ciudad. Así mismo se consultó el catálogo de la Universidad Nacional Autónoma de México y el de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla sin que, lamentablemente, fuera posible localizar ningún ejemplar.

Para el efecto también se revisó el libro de Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, específicamente los registros correspondientes a los envíos de libros declarados a la Santa Inquisición, así como los libros propiedad de los viajeros y las tripulaciones, sin que pudiera identificarse ninguna *Danza de la muerte*.

---

<sup>35</sup> Bolaños, 1992. Ilustración p. 133 y texto en la p. 135

Por otra parte, no puede considerarse a los listados de los embarques como la mejor de las fuentes pues, a más de ser registros muy incompletos, en algunas ocasiones simplemente se hacía la anotación del número de cajas o libros que se declaraban.

Sin embargo en el Acervo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, se localizan no menos de 27 títulos<sup>36</sup> relacionados con la buena muerte o la hora de la muerte, cuyas fechas de publicación van de 1543 a 1881. Textos en español, latín, francés y en italiano. Entre ellos sobresalen por la cercanía con el tema que nos ocupa el libro de Giuseppe Antonio Bordonì, *Discorsi per l'esercizio della buona morte*, editado en Venezia por Modesto Fenso en 1783. Cercanas a la fecha en que se escribe *La Portentosa* se distingue el *Esercizio della buona morte* escrita por Carlo Ambrogio Cattaneo (1645-1705), Milán, Appresso Domenico Belliatta nella Contrada di sant Margherita, 1713. Otro título es *La Dvlce y Santa Mverte* obra que escribió en lengua francesa el P. Jean Crasset, [(1618-1692)] y tradujo en Sevilla: en la Imprenta de Joseph Padrino, 1748.<sup>37</sup>

Homónimo del anterior, pero que vivió entre 1656 a 1738, existen 6 ejemplares del *Retiro espiritual para un día cada mes: muy útil para la reforma de las costumbres y para disponerse a una buena muerte*. La más antigua de ellas fue editada en 1720 en Madrid en la Imprenta de Ángel Pascual. De Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) se ha conservado la *Partida a la eternidad y preparación para la muerte*, publicado en Madrid, Imprenta Real, 1645.

Basten pues los anteriores como ejemplo de la importancia que se dio al tema entre las publicaciones que llegaron a La Nueva España para poner

---

<sup>36</sup> Excluida *La Portentosa*.

<sup>37</sup> En este caso, como en varios más, existen las ediciones en castellano así como en el idioma original.

atención ahora a los grabados de *la Portentosa* y su posible relación con los grabados que Hans Holbein realizó entre 1523 y 1526.<sup>38</sup>

Es importante señalar que con relación a la técnica y el estilo artístico no se hará ninguna observación, pues estos aspectos se abordarán más adelante, únicamente para el caso del grabador Francisco Agüera.


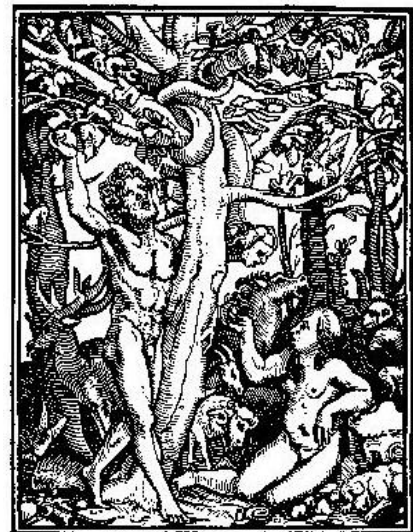
Una observación al libro de Bolaños es que el primer grabado lo ocupa una placa con una imagen -que se incluye a manera de portadilla- de un esqueleto en majestuoso atuendo imperial, para el que no hay antecedente en Holbein. En el caso de Holbein, el primer grabado representa el momento de la creación.

Así, el segundo grabado corresponde -en Bolaños- al capítulo primero titulado “Patria y padres de la Muerte” y que como se puede ver, al igual que en los grabados de Holbein, la acción se desarrolla en el Paraíso o Terrenal. En ambos autores igual geografía tiene el grabado tres.

A continuación se incluyen algunos grabados para ilustrar lo anterior. Se alternan las ilustraciones de Agüera con las de Holbein, con lo que se pretende comparar la temática de las láminas. Cuando se trata del Paraíso (grabado 2) una imagen de Agüera corresponde a dos de Holbein y en el caso del pecador (grabado 9 de Agüera) este precede a tres imágenes de Holbein que ilustran diferentes vicios como son tahúres, borrachos y ladrones. En el resto de las láminas la comparación es una a una.

---

<sup>38</sup> Los grabados de Holbein se tomaron de la edición presentada por José Miguel Tola, para Premia editora, en México 1981 y del sitio Internet *The Hans Holbein Death Dance* que a su vez lo digitalizaron de *The 1947 Sylvan Press Edition*.

	<p><b>Grabado 2</b> “A través del pecado la Muerte” Romanos 5:12</p> <p>Ilustración que precede al capítulo titulado: PATRIA Y PADRES DE LA MUERTE*</p> <p><i>[Los elementos ilustrados son similares: Adán y Eva, la serpiente, el árbol<sup>39</sup></i></p> <p><i>Agüera incluye a la Muerte en el momento de la falta y como se puede observar en la siguiente lámina Holbein la incluye cuando a consecuencia de la falta, son expulsados del Paraíso.]</i></p>
	<p><i>The Creation</i>  <i>The Deity is seen taking Eve from the Side of Adam.</i></p> <p><b>A</b>  Entonces formó Yahveh Dios al hombre del polvo del suelo. Génesis 2: 7.  Creó, pues, Dios el hombre a su imagen / a imagen de Dios creóle, macho y hembra los creó. Génesis 1: 27.</p> <p><b>B</b>  DIOS, Cielo, Mar, Tierra, creó  Demostró de la nada su poder  De la tierra creó  Al hombre, a la mujer a su imagen</p> <p><b>C</b>  <i>Quia audifu vocem vxoris tuæ, &amp; comeditu de ligno ex quo preceperam ubi ne comederes &amp;c. Genesi 1:11</i></p> <p><b>D</b>  <i>ADAM fut par EVE deceu  Et contre DIEV mangea la pomme,  Dont tous deux ont la Mort receu,  Et depuis fut mortel tour homme.</i></p>

\*Bolaños, 1992, p. 89. Corresponde al capítulo I.  
<sup>39</sup> Mis observaciones se incluyen en cursivas.





*III. The Expulsion  
Adam and Eve are preceded by  
Death, who plays on a vielle, or  
beggar's lyre, as if demonstrating his  
joy at the victory he has obtained over  
man.*

**A**

Y expulsola Yahv eh del v ergel de l  
Edén a trabajar la tierra de que había  
siod tomado. Génesis 3, 23.

**B**

Dios negó al hombre de placeres  
Para vivir del trabajo de sus manos  
Y la muerte a buscarlo vino  
Arrastrando a todos los humanos al  
misma

[fin

**B**

*Emifiteum D O M I N V S D E V S de  
paradifo voluptatis, vt operaretur  
terram de qua fumptus eft.*

GENESIS III

**C**

*D I E V chaffa l'homme de plaifir  
Pour uiure au labeur de fes mains:  
Alors la Mott le uint  
faifir,  
Et confequemment tous humains.*



**Grabado 6** [Sin título]

Ilustración que pertenece al capítulo  
titulado: PESADUMBRE QUE TUVO  
LA M UERTE EN EL  
FALLECIMIENTO DE UN MÉDICO  
QUE AMABA TIERNAMENTE.\*

[En esta lámina la semejanza ocurre  
en relación al oficio del personaje que  
se ilustra, un médico]

\* Bolaños, 1992, p. 154. Corresponde al Capítulo X



XXVI. *The Physician*  
*He holds out his hand to receive, for inspection, a urinal which Death presents to him, and which contains the water of a decrepit old man whom he introduces, and seems to say to the physician, "Canst thou cure this man who is already in my power?"*

**A**  
 "Médico, cúrate a ti mismo". Lucas 4. 23.

**B**  
 Tú conoces bien la enfermedad  
 Para asistir al paciente  
 Y sin embargo no podrías decir  
 Del mal que tú deberás morir

**C**  
*Medice, cura te ipsum.*  
*L V C E I I I I.*

**D**  
*Tu congnoys bien la maladie*  
*Pour le patioent fecourir*  
*Et fi ne feais tefte eftourdie*  
*Le mal dont tu deburas mourir*



**Grabado 7** "Entonces el rey demudó su semblante, y conturbáronle sus pensamientos" Daniel 5:6.

Ilustración que precede al capítulo titulado: EL INCÓGNITO EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE BABILONIA.\*

[En Holbein el personaje representado es un rey genérico; en el caso de Bolaños lo ha personificado en el rey Baltasar, ultimo monarca caldeo de Babilonia, a quien se le anuncia que esa noche morirá.

La semejanza de los elementos, y la situación es clara, si bien en el grabado de Agüera la muerte, como mensajera, está representada por la mano que escribe el destino.]

\* Bolaños 1992, p. 178. Corresponde al Capítulo XIII.



### VIII. The King

*He is seated at his repast before a well-covered table, under a canopy studded with fleurs-de-lis. Death intrudes himself as a cupbearer, and presents the King with probably his last draught. The figure of the King seems intended as a portrait of Francis I.*

**A**

Hoy rey y mañana sucumbirás.  
Eclesiástico 10, 10.

**B**

Así como hoy eres rey  
Mañana en tu tumba cerrada estarás  
No hay rey alguno que pueda llevar  
[consigo  
Cosa algu na de aquél que fue su  
reino

**C**

*Sicut & rex hoide eft, & cras morietur,  
nemo enim ex regibus aliud habuir.*

*ECCLESIASTICI X*

**D**

*Ainfi qu' aujourd'hui il eft Roy,  
Demain fer0a en tombe clofe,  
Car Roy aulcun de fon arroy  
N'a fceu emporter aultre chofe*



**Grabado 8. “Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no vivirás” Il Reyes, 20:1<sup>40</sup>**

Ilustración que precede al capítulo titulado: ISAÍAS EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE EXEQUIAS

[El grabado ilustra al bíblico Ezequías, que en trance de muerte, gracias a sus méritos como un hombre justo, es curado por la voluntad divina. La variable es que en el caso de un justo, la muerte se pospone y puede seguir gozando de sus riquezas y su reino].

### VII. The Emperor

<sup>40</sup> Cantera Iglesias, *Sagrada Biblia*





*Seated on a throne, and attended by his courtiers, he seems to be listening to, or deciding, the complaint of a poor man who is kneeling before him, against his rich oppressor, whom the Emperor, holding the sword of justice, seems to regard with an angry countenance. Behind him Death lays hands upon his crown.*

**A** Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no has de sanar. Isaías 38, 1<sup>41</sup>.

Ahí morirás y allá irán tus gloriosos carros / tú vergüenza de la casa de tu señor. Isaías 22, 18.

**B** De tus bienes dispondrás al vivir Como de tu bien transitorio Pues, adonde vas en la muerte reposarás

Y aquel será el carro de tu gloria

**C** *Diffpone domui tuæ, morieris enim tu, & non viues, I S A I AE X X X V I I I*

*Ibi morieris, & ibi erit currus gloriæ tuæ, I S A I Æ X X I I*

**D** *De ta maifon difpoferas Comme de ton bien tranfitaire, Car là ou mort repoferas, Seront les chariotz de ta gloire.*



**Grabado 9.** “Por tanto, en verdad recordó el mal que hizo” I Macabeos, 9

Ilustración que precede al capítulo titulado: SE VISTE LA MUERTE DE DISTINTO ROPAJE PARA PRESENTARSE A LA CA BEZERA DE UN PE CADOR ENVEJECIDO EN SUS CULPAS.\*

<sup>41</sup> *Dios habla hoy*, Sociedades Bíblicas Unidas.  
\* Capítulo XVIII y XIX, p. 211.



*XLII The Gamesters*  
*Death and the Devil are disputing the possession of one of the gamesters, whom both have seized. Another seems to be interceding with the Devil on behalf of his companion, whilst a third is scraping together all the money on the table.*



*XLII. The Drunkards*  
*They are assembled in a brothel, and intemperately feasting. Death pours liquor from a flagon into the mouth of one of the party.*

[En este grabado, (se recordará que La Portentosa incluye únicamente<sup>18</sup>) Agüera sintetiza los vicios, que por su parte Holbein ilustra varias veces, echando mano de un sólo personaje genérico “El Pecador”, en el que confluyen todos los pecados].



*XLIV. The Robber*  
*While he is about to plunder a poor market-woman of her property, Death comes behind and lays violent hands on him.*



**Grabado 11** “Vanidad de vanidades, todo es vanidad” Eclesiastés, 1:2

Ilustración que precede al capítulo titulado: PREDICA LA MUERTE EN LA CIUDAD DE GRANADA Y CONVIERTE A UNO DE LOS MAYORES HOMBRES DE AQUEL SIGLO.\*

[En este caso Bolaños da personalidad a La Reina, en quien fuera en vida Isabel de Portugal, esposa de Carlos II, de España, V de Alemania. *Summa* de poder y belleza y quien murió muy joven. Su muerte impactó a Francisco de Borja quien a partir de esa advertencia, renuncia al mundo y alcanza la santidad].



#### XI. The Queen

*She has just issued from her palace, when Death unexpectedly appears and forcibly drags her away. Her jester, in whose habiliments Death has ludicrously attired himself, endeavors in vain to protect his mistress. A female attendant is violently screaming. Death holds up an hour-glass to indicate the arrival of his fateful hour.*

**A** Mujeres despreocupadas / levantaos y escuchad mi voz / hijas confiadas, prestad oído a mi palabra. De hoy en un año / ¡Templeis oh confiadas! Isaías 32, 9 y 10.

**B** Alzad a vuestras damas opulentas  
Escuchar la voz de los heraldos de la [muerte]  
Después de los v años años y días  
[malgastados]  
Serán turbados y dolientes

**C** *Mulieres opulentæ fergite, & audite vocem meam. Post dies, & annum, & vos conturbemini. I S A I Æ XXXII.*

**D** *Leurez vous dames opulentes,  
Ouyez la voix des trefpaffez,  
Après maintz ans & iours paffez,  
Serez troublées & doulentes.*

\* Capítulo XXIII, p. 242.





| **Grabado 12.** “Y vi; allí estaba un caballo verdusco; y el jinete [tenía] de nombre la Muerte y le seguía el Abismo” Apocalipsis, 6:8

Ilustración que precede al capítulo titulado: SALE LA MUERTE A DAR UNA BATALLA A LOS MORTALES SEGÚN QUE LA VIO SAN JUAN EN SU APOCALIPSIS.\*

[En este caso un caballero se enfrenta al ineludible destino, nobleza y valor retroceden y caen ante la muerte. La muerte, como simple servidor de la Divinidad, utiliza una lanza como arma].



*XXXI. The Knight  
After escaping the perils in his  
numerous conquests, he is  
vanquished by Death, whom he  
ineffectively resists.*

**A**  
En un instante mueren, y en plena  
noche / se revuelve un pueblo y  
desaparece, / eliminándose así sin  
esfuerzo a un poderoso. Job. 34, 20.

**B**  
Los pueblos se alzarán de repente  
Al encuentro del humano  
Y la violencia surgirá  
Y la violencia surgirá de entre ellos  
Sin esfuerzo de mano

**C**  
*Subito morientur, & in media nocte  
turba buntur populi, & auferent  
violentum abfqß manu. JOB XXXVIII*

**D**  
*Peuples foudrain f'efleueront  
A lencontre de l'inhumain,  
Et le uiolent offeront  
D'auec eulx fans force de main.*

\* Capítulos XXVI y XXVII, p. 260.





**Grabado 15.** “La muerte ha esc alado nuestras ventanas” Jeremías, 9: 20-21.

Ilustración que precede al capítulo titulado:

LA MUERTE PONE SITIO A UNA DAMA DE ESTA AMÉRICA Y POR ASALTO LE GANA LA PLAZA DEL CORAZÓN

[La similitud se da en el personaje, un predicador. En el texto de Bolaños, un predicador, representado por la muerte- hace llegar la palabra divina a una pecadora confundida].



#### XXI. The Preacher

*Death with a stole about his neck stands behind the preacher, and holds a jaw-bone over his head, typifying perhaps thereby that he is the best preacher of the two.*

**A**  
¡Ay de los que a lo malo lo llaman bueno, / y a lo bueno, malo; de quienes de la tiniebla hacen luz, y de la luz, tiniebla, / que tuercan lo amargo en dulce y a lo dulce en amargo. Isaías 5, 20.

**B**  
Malditos Ustedes que así osan  
El mal por el bien nos devuelven  
Y el bien como el mal exponen  
Mezclando el dulce con lo amargo

**C**  
*Vae qui dicitis malum bonum, & bonum malu, ponentes tenebras lucem, & lucem tenebras, ponentes amarum dulce, & dulce in amarum. IASÆ XV.*

**D**  
*Mal pour uous qui ainfi ofez  
Le mal pour le bien nous blafmer,  
Et le bien pour mal expofez,  
Mettant avec le doulx l'amer.*

### 2.2.2 EL LIBRO DE JOAQUÍN BOLAÑOS ANTE LA CRÍTICA LITERARIA

El autor del texto, el fraile franciscano del Convento de Guadalupe, Zacatecas, Joaquín Bolaños, nació hacia 1741 y murió en febrero de 1796 aproximadamente a los 55 años de edad. En su libro pretendió presentar a los lectores católicos de finales del siglo XVIII una obra que de forma amena y divertida, advirtiera a los hombres sobre los peligros de olvidar lo inevitable de la muerte y que recordaran la necesidad de estar preparados espiritualmente para el encuentro final.

Sin embargo, según se dice tanto en el estudio de López de Mariscal, en 1992, como en el de Terán de 1997, la crítica al momento de su publicación, fue acerba y desfavorable. A lo anterior aquí agregaré la opinión de Agustín Yáñez asentada en el prólogo a la edición de 1944, quien no obstante considerarla una joya bibliográfica indispensable para el estudio de la novela criolla en México y del propio interés del documento, si bien alaba el tema y el título, por lo que a su realización literaria y al plan general de la obra nos dice:

¿Cómo es posible? fra casó en el intento. El afán de predicación destruye las últimas posibilidades que pudiera tener una novela, mezcla sin gusto, registros distintos, sentencias latinas y refranes del vulgo, notas de humor y disquisiciones soporíferas, paisajes alambicados y sermones gerundia nos, hasta recaer en descuidos, chabacanerías, ineptias y disparates gramaticales."<sup>42</sup>

En la misma tónica en 1816 Beristáin de Souza,<sup>43</sup> comenta sobre Bolaños:

[...].tuvo la debilidad de añadir en el frontis de la obra esta importuna expresión: "Cuya célebre historia se encomienda a los

---

<sup>42</sup> Bolaños, 1944, pp. XV-XX.

<sup>43</sup> Beristáin, V. 1, p. 204.

hombres de buen gusto” y cómo en Méjico (sic) ...hay muchos de aquellos, que tienen el gusto muy delicado, se encomendaron muy bien a examinarla, y parece que la hallaron poco digna de los moldes y del buen gusto.

Además, al menos en esa publicación, Beristáin no menciona que el libro tuviera ilustraciones.

Sin embargo López de Mariscal rescata la obra en su estudio crítico, no sólo como una de las primeras obras de la literatura narrativa de la Nueva España, sino también como un libro que a pesar de la política de las autoridades -adversa a las obras de "imaginación"- hoy constituye una piedra angular para la gestación del género novelesco en México<sup>44</sup> en lo que también coincide Agustín Yáñez.

A la crítica científicista de Alzate, López de Mariscal nos señala que no es posible juzgar una novela con la cor dura y la coherencia que se aplica a las ciencias, por lo que, dice, "no tiene [Alzate] la capacidad de ver la lógica de la ficción".<sup>45</sup>

La investigadora señala que el proceso de formación de la novela en la Nueva España no tenía posibilidades de publicación por tratarse de un género de entretenimiento, al que la Inquisición se opuso con desmedido celo. La abundancia de sentencias morales y sermones tan criticados, son la razón de ser de la obra y agrega: "la narración novelesca, la aventura y el personaje son artificios que se agregan a ella" Artificios en los cuales nos vemos obligados a buscar el origen de nuestra novela.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Bolaños, 1992, p. 56.

<sup>45</sup> Ibid p. 51.

<sup>46</sup> Ibid p. 24.

Por su parte Ma. Isabel Terán destaca el propósito moralizante de Bolaños y señala:

Desde el principio el autor se esfuerza por dejar bien clara la intención de moralizar y divertir al lector... lo que da como resultado una obra híbrida que fluctúa entre la ficción y el sermón.<sup>47</sup>

Terán hace una interpretación que permite abordar el texto a partir de sus relaciones con la religión y el indudable propósito moralizante del autor, sin perder de vista la función literaria. Es un análisis de las motivaciones del autor y sus fuentes, así como una justificación a la forma literaria y su valor en el contexto histórico, ideológico y social de la vida en México de finales del siglo XVIII.

Si bien señala el juego que el autor hace de tiempos y espacios, destaca la importancia de la obra en relación a que sus renglones nos permiten ver fragmentos de la sociedad novohispana y de lo que podríamos llamar la religión aplicada a hechos concretos.<sup>48</sup>

En relación a la estructura de los capítulos Terán señala que están constituidos por: a) una introducción, b) una anécdota o suceso, c) una reflexión moral y d) la conclusión o moraleja. Estos elementos permiten encontrar una semejanza con el método retórico por lo que vistos desde esta perspectiva los capítulos semejan muy de cerca a un sermón.<sup>49</sup>

Blanca López de Mariscal reporta haber consultado una de las dos copias manuscritas de Bolaños<sup>50</sup> en el Convento Franciscano de Guadalupe,

---

<sup>47</sup> Terán, p. 21.

<sup>48</sup> Ibid. p. 29.

<sup>49</sup> Terán, p. 103.

<sup>50</sup> De acuerdo a la información proporcionada por López de Mariscal, en la página 55 se trata de un manuscrito elaborado por un copista, mismo que Bolaños había solicitado para el efecto.

sin embargo a la fecha de publicación del estudio aclaro que los documentos pasaron al archivo de la Basílica de la Virgen de Zapopan, Jalisco.<sup>51</sup>

Se tiene conocimiento de cinco ejemplares de la edición de 1792, uno en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, el segundo en el Fondo Comermex, un tercero en la Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, procedente de la biblioteca de Salvador Ugarte, otro en la Biblioteca de la Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León ambos en Monterrey y finalmente el volumen que pertenece a un particular en la ciudad de México.<sup>52</sup>

Sin embargo al paso del tiempo existen a saber cuatro ediciones posteriores:

a) La de 1944 que la Universidad Nacional Autónoma de México hizo para la colección Biblioteca del Estudiante Universitario prologado por Agustín Yáñez, quien destaca en el prólogo el trabajo del grabador Francisco de Agüera, y los califica de “interesantísimos” pues nos dice: “Las dieciocho ilustraciones –grabados en acero– hablan muy en alto a favor de la tipografía mexicana”<sup>53</sup>. Sin embargo esta edición es sólo un resumen de once de los capítulos del original y no incluye ninguno de los grabados.

b) Un facsimilar publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1983 y que se registra en el catálogo de la Biblioteca Nacional de México.

c) La edición crítica de El Colegio de México, 1992, en la que Blanca López de Mariscal rescata el valor que esta obra tiene para el estudio de las

---

<sup>51</sup> El manuscrito al que se refiere López de Mariscal corresponde al número 78 del Archivo del Convento de Guadalupe, se desconoce si al pasar al Archivo de la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan la clasificación halla sufrido alguna modificación.

<sup>52</sup> Posiblemente se trate del ejemplar perteneciente a José Cornejo Franco.

<sup>53</sup> Bolaños, *La Portentosa*, 1944, p. xix.

letras mexicanas y que particularmente en relación a los grabados de Francisco Agüera nos dice:

Sinceramente creemos que el trabajo del grabador merece una revaloración por parte de los críticos de la obra gráfica, ya que posiblemente nos encontramos ante un interesantísimo antecedente del género en que sobresalió José Guadalupe Posada".<sup>54</sup>

Blanca de Mariscal reporta haber realizado su investigación consultando el manuscrito y el ejemplar de 1792 existente en la Biblioteca Cervantina.<sup>55</sup> Ese trabajo, además de la transcripción del texto original, y algunas ilustraciones del manuscrito, incluye los dieciocho grabados de Agüera impresos con bastante claridad.

Lo anterior fue una invitación a revisar cuidadosamente el libro, lo que permitió ver que las ilustraciones tienen valor no sólo para la historia del libro en el siglo XVIII, sino que también son una aportación a la historia de la gráfica mexicana, motivación principal para realizar un estudio sobre la iconografía utilizada en 1792 para representar a la muerte, en un momento en que el mundo de la ciencia se enfrentaba abiertamente al dogma religioso.

d) En estudio de Ma. Isabel Terán, editado en 1997 por El Colegio de Michoacán, se propone una revaloración del libro a partir de las estrategias textuales y la tradición discursiva empleada por Bolaños analizada desde los parámetros literarios actuales. Ma. Isabel Terán, aporta una interpretación a partir de un contexto histórico, relacionado con la religión y la intención didáctico moral de Bolaños. En ese trabajo Terán incluye un apéndice con los grabados de Agüera,<sup>56</sup> y los acompaña de una breve descripción. Sin embargo

---

<sup>54</sup> Bolaños, *La Portentosa*, 1992, p. 64.

<sup>55</sup> Ibid p. 55.

<sup>56</sup> Es conveniente destacar que la calidad de la reproducción de los grabados en esta obra, es muy inferior a los del libro original o a los publicados en el libro de Blanca de Mariscal.

comparte la opinión de Alzate y Ramírez que se refieren a “la incorrección del dibujo, los escorzos imposibles y el pésimo sentido compositivo del grabador”.<sup>57</sup> A su vez nos dice en la misma página: “Dadas nuestras limitaciones en el terreno de la iconología preferimos dejar esta tarea a otros”.<sup>58</sup>

En el siguiente capítulo se pretende realizar un análisis iconológico de los grabados, que hasta la fecha no han sido estudiados y establecer cómo el libro se enriquece con unas láminas que fueron creadas específicamente para ilustrar el texto y que considero constituyen en México, la serie más antigua de grabados que utilizan a la muerte como un personaje festivo, moralizador y de crítica social. Antecedente de las muy mexicanas calaveras de Posadas.

El estudio de la obra de Francisco Agüera se centró en las ilustraciones que realizó para el libro de Joaquín Bolaños, *La Portentosa Vida de la Muerte* y colateralmente en su persona. En su momento la necesidad de estudiar las impresiones de la edición de 1792 hizo que se consultara el ejemplar de la Biblioteca Nacional, a partir del cual se reproducen las ilustraciones de este trabajo.

El trabajo intenta descifrar, apoyándose en el texto de Bolaños, la simbología empleada por Francisco Agüera para ilustrar la vida de la Muerte y ofrecer una interpretación iconológica de las ilustraciones realizadas alrededor de este personaje por demás abstracto.

Se parte de que las ilustraciones, de aparente sencillez y realizadas con una técnica de caricatura, encierran la riqueza simbólica de la iconografía cristiana y agregan al texto la potencialidad interpretativa de la imagen.

---

<sup>57</sup> Terán, p. 244-245.

<sup>58</sup> Como ya se mencionó, las reproducciones de las 18 láminas incluidas en ese trabajo tienen poca claridad por lo que no fueron consideradas para esta investigación.



De cada una de las ilustraciones se presenta una descripción iconológica con objeto de identificar los recursos simbólicos que la componen.

A partir de la propuesta hecha por Erwin Panofsky se emplea una metodología que inicia con la descripción preiconográfica de la imagen, con objeto de identificar y describir cada uno de los elementos que componen las ilustraciones y los recursos simbólicos empleados.<sup>59</sup> Posteriormente se presenta una interpretación iconográfica que nos permite determinar el significado y atributos independientes de cada uno de los personajes y elementos de la composición y, finalmente las relaciones iconológicas de los personajes y elementos para ofrecer una interpretación simbólica de la composición de cada una de las 18 láminas considerando que, si bien el texto de Bolaños pretende dar unidad al texto a través de una figurada vida de la Muerte como hilo conductor, el texto es -bien mirado- una colección de sermones que abordan de forma independiente diversos temas de conducta moral, con el fin de motivar a los lectores a vivir con la conciencia del peligro constante de muerte que tienen los hombres de todas condiciones y tengan presente las consecuencias funestas que puede ocasionar el pecado si la humanidad olvida que su destino es la muerte

El momento de su publicación coincide por un lado con la Ilustración Francesa, que influía fuertemente en el mundo científico de Europa y de la Nueva España, y por otra parte, con la férrea postura de la Inquisición Española, que en materia de libros con tema religioso fue particularmente rígida.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Terán incluye una breve descripción de los grabados que puede consultarse de la página 233 a la 243, de la edición del Colegio de Michoacán.

<sup>60</sup> Al respecto dice Elsa Ramírez: a partir de 1551 ya se habían puesto en práctica algunas medidas para contrarrestar la invasión de tales libros, de ellas la más importante fue el índice de *Libros Prohibidos*, el

Si partimos del principio de que lo establecido por el dogma de la Iglesia Católica debería reflejarse en lo asentado en los textos religiosos –tan cierto para los primeros siglos de la iglesia como para el siglo XVIII- cuando se dio el auge de la imprenta, esta autoridad de *lo escrito*, de alguna manera se traspasó a los otros libros, lo que ocasionó que las iglesias trataran de supervisar todo lo que salía de las imprentas.

Dejando fuera las controversias en relación a la publicación de libros religiosos (que ocupan el 50% o más de lo editado y registrado en la época).<sup>61</sup>, el hecho es que desde su invención, alrededor de 1456, la imprenta generó en las iglesias –tanto católica como protestante- un discurso sobre quién y qué debería leer.

Esto afectó también a la Nueva España donde la corona y el clero españoles pusieron especial cuidado en tratar, al menos, de establecer un nuevo orden cristiano de vida para erradicar entre los pobladores indígenas del Nuevo Mundo, todos los vicios del Viejo Continente. Esto se amplió hasta el grado de tratar de evitar la contaminación moral que Europa y sus libros representaban. Además el Concilio de Trento circunscribió lo que estimaban era el modo justo de comprensión de los textos:

[...] en asuntos de fe y moral “nadie debería tener la audacia” confiando en su propio juicio de sacar a las Sagradas Escrituras de su sentido propio, ni de darles interpretaciones o bien contrarias a las que les ha dado la Santa Madre Iglesia, a quien compete juzgar el verdadero sentido y la verdadera interpretación de los textos sagrados, o bien opuestas al sentir unánime de los Santos Padres.<sup>62</sup>

---

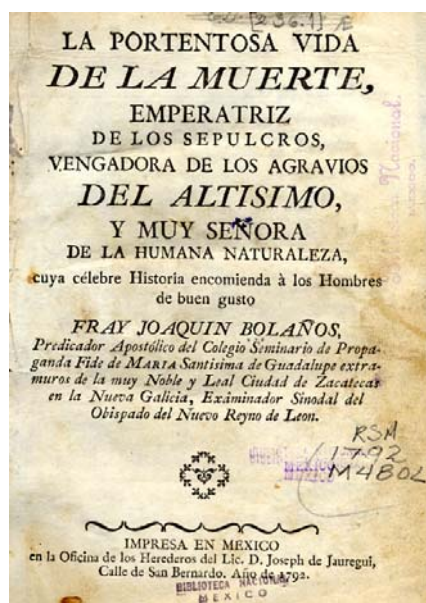
cual se convirtió en un instrumento de persecución no sólo de los libros que realmente eran contrarios a la ideología religiosa, sino también de otros cuyo único pecado era la probabilidad de que suscitaran una interpretación incorrecta del lector. p. 115.

<sup>61</sup> *Historia de la lectura*, p. 450-451.

<sup>62</sup> *Ibid* p. 418.

No obstante todos los esfuerzos que la Inquisición Española realizó al respecto: la creación de la Congregación para el Control de Libros, el *Índice Expurgatorio* (que censuraba capítulos y hasta palabras que pudieran leerse de manera errónea o sospechosa) la verdad es que los libros -libre o encubiertamente- circularon y se comerciaron en la Nueva España.

Es en este marco en el que Francisco Agüera realiza las placas para *La Portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los Sepulcros, Vengadora de los Agravios del Altísimo y muy Señora de la Humana Naturaleza* del fraile Joaquín Bolaños, publicado hacia finales del virreinato en 1792<sup>63</sup> y cuya portada, pone fin a este apartado.



*La Portentosa Vida de la Muerte*<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Ilustración. No. 3.

<sup>64</sup> Portada del original que se conserva en el Fondo Reservado de la Universidad Autónoma de México. En ella se puede observar el sello de la Biblioteca Nacional de México, y la signatura topográfica del lugar que ocupa en la Colección Reservada de la institución.

## 2.3 EL GRABADOR FRANCISCO AGÜERA BUSTAMANTE

El libro de la *Portentosa Vida de la Muerte* fue en su momento parte de un proyecto para guiar, a través de la lectura de una serie de sermones sobre la muerte, a una vida cristiana y virtuosa. Si bien su relación con las danzas de la muerte puede parecer tardía, la idea de entretener un personaje que combina lo impactante de la muerte con aspectos de una supuesta biografía le da un enfoque original, y las ilustraciones, que fueron realizadas por Francisco Agüera, complementan al texto con acierto y gracia.

### 2.3.1 HISTORIOGRAFÍA DE FRANCISCO AGÜERA

Francisco Agüera Bustamante es poco conocido en nuestros días como artista debido en parte a que sus actividades, desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XVIII, estuvieron enfocadas principalmente a la ilustración de libros y estampas religiosas, por demás común entre los artistas gráficos de ese siglo.

En relación a su vida, las fuentes biográficas consultadas no asientan datos sobre su procedencia, nacimiento o muerte. El *Diccionario Porrúa* en una breve entrada dice de Agüera:

Grabador fecundísimo abarca toda la segunda mitad del siglo XVIII ilustrando los principales libros de entonces, así como estampas religiosas sueltas. Hizo también planos de ciudades y láminas para estudios arqueológicos como los de Xochicalco (1791).<sup>64</sup>

A su vez la Enciclopedia de México, sale del paso diciendo de Agüera que fue:

Grabador de la segunda mitad del siglo XVIII, ilustró numerosas obras de la época y publicó láminas arqueológicas y planos de ciudades.<sup>65</sup>

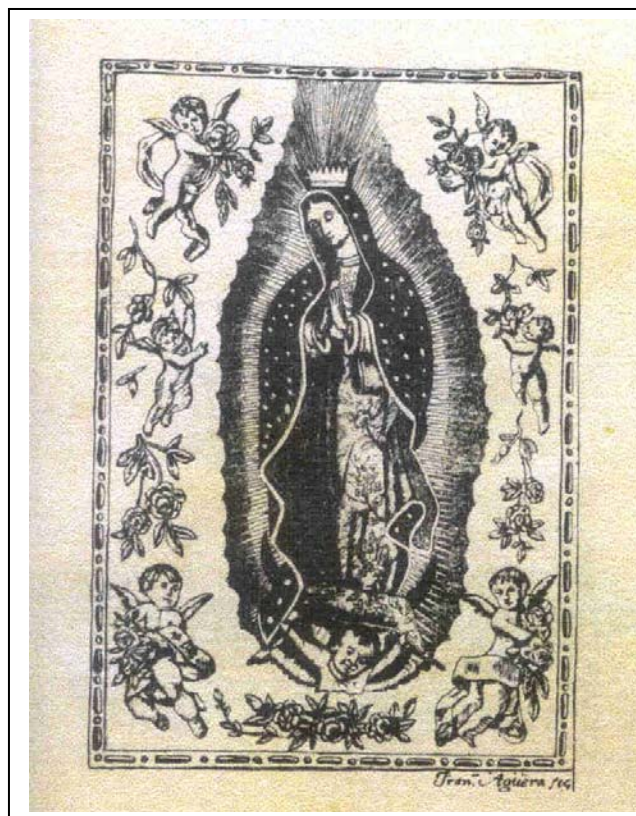
---

<sup>64</sup> *Diccionario Porrúa*, V. 1, p. 57.

<sup>65</sup> *Enciclopedia*, T.1 p.154.

Por su parte José Toribio de Medina, cita a Agüera en su obra *La Imprenta en México* trabajando hacia 1784. Le atribuye dos alegorías de Quirós y lo reporta trabajando al menos hasta 1805 cuando grabó al buril un frontis y nueve láminas para ilustrar una *Novena de la Virgen de Loreto* del padre Croiset.<sup>66</sup>

En el tomo 8 de la *Historia del Arte Mexicano*, editada por SEP Salvat, la página 1203 contiene una entrada en la que destaca el trabajo de Agüera como grabador e ilustrador de libros de arte y arqueología; cita entre sus obras la descripción de las antigüedades de Xochicalco, una vista de Juriquilla, un grabado de la Piedra del Sol, otro de la Coatlicue y una estampa de Nuestra Señora de Guadalupe.



<sup>66</sup> Medina, T. VII, refs. 11,21,27,57,61,64,70,78,275,279,283,286,311,349,557.

Esa estampa fue grabada en cobre y originalmente apareció en el *Manuale Officiorum* de B. V. Jáuregui <sup>67</sup> en 1791. Juana Zahar la considera una de las mejores planchas entre los numerosos grabados de la Virgen en la que aparece rodeada de ángeles que le ofrecen rosas formando como una orla. Dice al respecto:

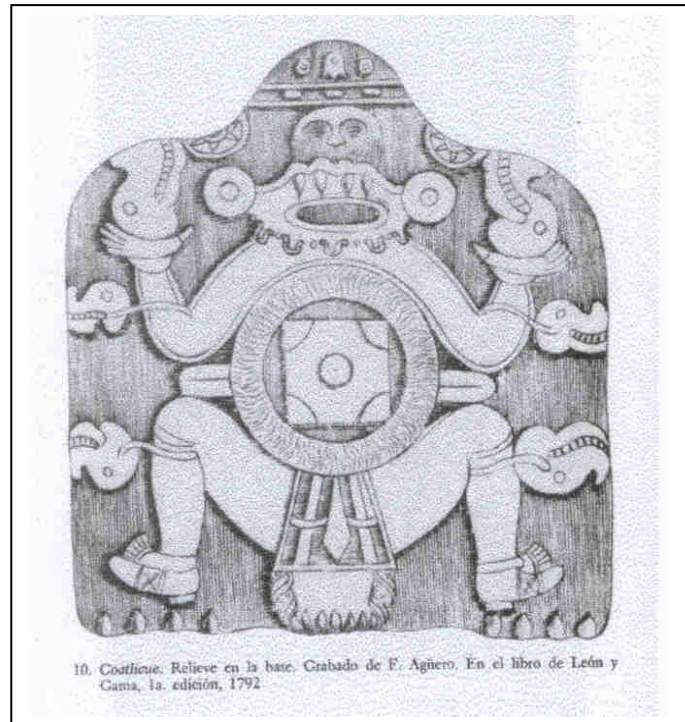
Salvo algunos detalles en sus manos y las piernas de los ángeles, el grabado no es de mala calidad. <sup>68</sup>

La ilustración de la Coatlicue a la que alude la *Historia del Arte Mexicano* se localiza en el libro de Antonio de León y Gama, *Descripción histórica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en ella en el Año de 1790*. Son cuatro láminas en hojas dobladas por separado; en la primera está el grabado de la Coatlicue, muestra 6 vistas -incluida la base- donde se observa claramente la firma de Agüera. Dos láminas más con grabados de la Piedra del Sol o Calendario Azteca y otra más con detalles arqueológicos. Los grabados de la Coatlicue los utilizó más tarde Justino Fernández en su libro *Estética del Arte Mexicano*.

---

<sup>67</sup> Zahar, p. 28. Entre 1784 y 1810 la Librería de don Joseph de Jáuregui, se anunciaba en la *Gazeta de México*. En esa época se encontraba en las calles de San Bernardo, hoy cuarta y quinta calles de Venustiano Carranza en la ciudad de México.

<sup>68</sup> *Historia*, V. 8, pp. 195-196.



Coatlicue

A más de lo anterior Manuel Romero de Terreros, reporta en su libro: *Grabados y grabadores en la Nueva España*, 29 estampas religiosas que atribuye a Agüera: <sup>69</sup>

1. Nuestra Señora de la Consolación, en una *Novena* de Fray Joaquín Camacho, [María Rivera, 1746].
2. San Juan Nepomuceno, en *Sacro Quinario*, [Herederos de José Jáuregui, 1788].
3. San Antonio, 1789.
4. La Dolorosa, en: *Septenario de los Dolores* [Imprenta de la Calle de San Bernardo, 1790].
5. Beato Sebastián de Aparicio, en: *Novena*, Jáuregui, 1790.
6. Nuestra Señora de Xuquila, en: *Memorias de la portentosa imagen*, de D. José Manuel Ruiz y Cervantes, [Zúñiga y Ontiveros, 1791].
7. San Joaquín, en: *Novena*, [Jáuregui, 1792].

<sup>69</sup> Romero de Terreros, pp. 463-466.



8. San Juan Nepomuceno y Nuestra Señora de la Esperanza, 1792.
9. El Patrocinio del Señor San José, en: *Salud y gusto para todo el año*, de Bolaños. 1793.
10. S. José, Guadalajara, 1794.
11. S. Buenaventura, 1794.
12. Santa Irene, Novena, [Zúñiga y Ontiveros, 1795].
13. S. Cayetano, [1795].
14. Santo Cristo, 1795.
15. “Misericordiosísimo Señor Redentor Nuestro”
16. La Inmaculada Concepción, de la pintura de Murillo de la Catedral de Guadalajara, en: *Pintura Afectuosa*, [Guadalajara, Mariano Valdés, 1795].
17. La Virgen con el Niño, en *Día cuatro de cada mes*, [Zúñiga y Ontiveros, 1796].
18. Nuestra Señora del Carmen, en: *Instructorio espiritual* de Fray Manuel de Santa Teresa, [Fernández de Jáuregui, 1796].
19. San Agustín, en: *Novena*, [Zúñiga y Ontiveros, 1796].
20. S. Luis Gonzaga, en: *Novena* de José Sartorio, [Guadalajara, Mariano Valdés, 1796].
21. San Ignacio de Loyola.
22. S. Pedro, 1796.
23. La Virgen de Guadalupe, en: *El Pensil Americano*, de Carrillo y Pérez, [Zúñiga y Ontiveros, 1797].
24. *Sedes Sapientiae*, 1797.
25. Santo Tomás de Aquino, 1797.
26. S. Luis Rey, 1798.

27. San Juan de Dios, 1802.

28. Santa Teresa, 1802.

29. San José, en: *Semana devota*, de Fra y José Valdés, [Imprenta Madrileña, 1802].

También reporta:

1. Retrato del padre Santa María, publicado en las *Reflexiones*.
2. Retrato del padre Francisco de Cirlo, publicado por Zúñiga y Ontiveros.

Incluye además los escudos de armas de:

1. Don José Gregorio Alonso de Ortigosa, Obispo de Oaxaca, publicado en las *Memorias de la imagen de Xuquila*, en 1791.
2. Don Joaquín Ramírez de Arellano, Marqués de Sierranevada, en 1791.
3. De la ciudad de Querétaro, en el *Elogio Fúnebre de D. Melchor de Noriega*, escrito por Esquivel y Vargas y publicado por Zúñiga y Ontiveros en 1794.
4. De la Orden de Santo Domingo, en 1796.
5. El de D. Melchor de Noriega, en 1796.
6. Escudo de la ciudad de Zacatecas en: *El Blasón zacatecano* publicado por Zúñiga y Ontiveros en 1797.

El mismo autor registra además:

1. *Dos mapas y una Vista del Santuario de Xuquila*, publicados en las y a mencionadas *Memorias de la imagen de Xuchila*.
2. *Mapa de las Aguas que por el círculo de 90 leguas viene a la laguna de Tescuco, y la estencion que esta y la de Cahlico tenían, sacado del que en el siglo pasado deligneó D. Carlos de Sigüenza*, publicado por D. José Alzate en su *Gazeta de Literatura* en 1786.

Reporta como dibujos de figuras geométricas hechas por Agüera

1. *Ejercicios públicos* de D. Manuel Otero, publicados por Zúñiga y Ontiveros en 1793 y
2. *Ex Libris* para D. Pedro García Valencia y Vasco, "Sacristía de Nuestro padre San Francisco".

Los grabados que ocupan el tema de esta investigación Romero de Terreros los registra como:

Alegorías<sup>70</sup> publicadas en *La portentosa vida de la Muerte* escrita por Joaquín Bolaños.

Por otra parte la *Historia General del Arte, Summa Artis*, en su volumen dedicado al grabado en España anota, refiriéndose a las reproducciones de las pinturas de Murillo:

[...] conocemos estampas aisladas de estamperos populares: [...] y en Méjico Francisco Agüera Bustamante reproduce en 1795 la Concepción de Murillo, de la catedral de Guadalajara.<sup>71</sup>

En el capítulo dedicado al Arte Iberoamericano, la misma obra incluye cuatro de los grabados de *La Portentosa Vida de la Muerte*, sin embargo es de notarse que la redacción al pie de foto que los describen, aparentemente atribuyen la autoría a l mismo Bolaños. Al consultar el texto, en la página 169 que corresponde al final del artículo dice: "cada capítulo va acompañado de un grabado en madera y sólo muy pocos están firmados por Agüera" y no agrega ningún dato más.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> En este caso se sobreentiende que un esqueleto es un símbolo ampliamente aceptado como la alegoría de un concepto, ser abstracto, por demás irreductible. A decir de Chevalier, "no está jamás explicado, de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado" p. 18.

<sup>71</sup> Summa, v. XXXI, pp. 591.

<sup>72</sup> Summa, v. XXIX, pp. 165-169

La cita es por demás inexacta; en primer lugar el texto está dividido en 40 capítulos y únicamente contiene 18 grabados, uno de los cuales se encuentra a manera de anteportada del libro.

Además la cita difiere de lo asentado por Agustín Yáñez en el prólogo de la edición de la *Portentosa Vida de La Muerte* editada por la UNAM en relación a que sean grabados en madera, pues dice Yáñez: "las dieciocho ilustraciones-grabados en acero"<sup>73</sup> y por su parte en el estudio de López de Mariscal, se asienta: "La obra contiene 18 láminas que representan pasajes de la vida de La Muerte, grabados en cobre sobre hojas sueltas sin foliar y firmadas por Agüera Fc. (o Sc)" En cuanto a Ma. Isabel Terán ella anota que se trata de aguafuertes.<sup>74</sup> Según lo que nos reporta López de Mariscal ella tuvo a la vista las pruebas de los grabados, (en los espacios pertinentes del manuscrito) por lo que, podríamos considerar válidos los datos de la investigadora, debido a que Yáñez declara haber consultado únicamente el libro publicado en 1792 propiedad -en esas fechas- de José Cornejo Franco.

También deben considerarse las dificultades del grabado en acero, al menos en la Nueva España del s. XVIII, en cambio en esa época era muy común el uso de placas de cobre en las artes gráficas.<sup>75</sup>

Otra irregularidad es la que se detecta en el número 166 de *Artes de México*, titulado "México y los Grabadores Europeos", en donde cita a un grabador "Agueros" y le atribuye los grabados de la pirámide de Cholula y el monumento de Xochicalco que están citados en el diccionario Porrúa<sup>76</sup> como obras de Francisco Agüera Bustamante. La misma revista haciendo referencia

---

<sup>73</sup> Bolaños, 1944, p. xix.

<sup>74</sup> Terán, p. 207.

<sup>75</sup> Es pertinente señalar que en ese momento en la Real Academia de San Carlos se estaban realizando trabajos sobre placas de acero.

<sup>76</sup> *Diccionario Porrúa*, v. 1, p 57, ya citado.

al grabado de la C oatlícue dice: "grabado de principios del siglo XIX, tomados de la obra de don Antonio de León y Gama" y los atribuye a un autor anónimo francés.<sup>77</sup> Sin embargo como ya se dijo anteriormente se consultó la 2a, edición de León y Gama y se constató que los grabados están firmados por Fc. Agüera.<sup>78</sup>

Por su parte Lino Gómez Canedo en su *Archivos Franciscanos de México*, reporta la existencia del escrito de Bolaños entre los documentos que fueran del Colegio de Guadalupe Zacatecas. La ficha asienta el libro como: "manuscrito de esta extraña obra en 637 folios, más cuatro de índices. Con dedicatoria al comisario General de Indias Fray Manuel Trujillo. Figuran los horripilantes grabados hechos para la impresión".<sup>79</sup>

Hasta aquí Agüera aparentemente fue un artista gráfico dedicado a la ilustración de libros. Encontrar pocos datos sobre su trabajo no sorprende si consideramos que los ilustradores de libros raramente obtienen reconocimiento aún en nuestros días. Baste mencionar que en la obra de Bolaños no se asienta su participación en las páginas de portada o preliminares y debe suponerse que todos son del mismo autor a partir de las firmas que se ven en las láminas 4, 8, 10, 16, y 17 de la edición de 1792.<sup>80</sup>

Por otra parte el trazo de la línea, el tratamiento del tema y la consistencia en el estilo hacen suponer que todos se deben a la mano de Agüera.

El desconocimiento de este artista se debe en parte a que las ilustraciones corrieron la misma suerte al lado del texto de Bolaños y la crítica no pudo ser más adversa en su momento. López de Mariscal cita los

---

<sup>77</sup> *Artes*, p. 34.

<sup>78</sup> La edición del libro de Antonio de León, que es la que reporta *Artes de México*, data de 1832.

<sup>79</sup> Gómez, p. 52.

<sup>80</sup> Bolaños, 1992, en las páginas 133, 193, 220, 324 y 339 respectivamente.

comentarios de Antonio Alzate<sup>81</sup> en relación al grabado "La Concupiscencia se hizo preñada y parió al Pecado, y el Pecado engendró a la Muerte que pertenece al capítulo cuarto<sup>82</sup> y nos dice: -que: choca y chocará, no a los de buen gusto, sino también a los que tienen ojos con lagañas.<sup>83</sup>

Debemos recordar que Agüera trabajó en una época en la que en la Nueva España era la Real Academia de San Carlos quien dictaba los cánones de un estilo neoclásico racionalista, en oposición a lo barroco y donde las obras de Jerónimo Antonio Gil quien fuera grabador en hueco de la casa de Moneda y a cuya iniciativa se debió la creación de la Academia, determinaban los cánones clásicos del concepto de belleza y de realización artística.<sup>84</sup>

### **2.3.2 LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE Y LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA**

Debido a que en este momento la actitud de la crítica enfoca al arte como una manifestación de su tiempo se pretende abordar el valor del grabado primero como elemento para apoyar la narración de la historia consignada en el libro y después como realización artística.

Así en contraparte a los por demás negativos comentarios que Agustín Yáñez dedicó al texto de Bolaños en la edición de la UNAM de 1944, los grabados de Agüera fueron apreciados por él favorablemente en el sentido de encontrarlos de acentuado carácter novelesco y de prodigiosa composición técnica, además de encomiar el uso de trajes y paisajes de la época.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid p. 61.

<sup>82</sup> Ibid p. 111.

<sup>83</sup> Véase la primera ilustración, en la anteportada de este texto.

<sup>84</sup> A mayor abundancia la obra de Bolaños, según anota López de Mariscal, también está citada por Alfonso Reyes en su *Letras de la Nueva España*. También por Juan B. Igúñiz en su *Bibliografía Biográfica Mexicana* y por Raimundo Lazo en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*.

<sup>85</sup> Conviene notar que en este aspecto, Agüera utiliza el vestido con libertad artística, no necesariamente acorde a una época.

Por su parte López de Mariscal hace notar la necesidad de revaloración de la obra ante la posibilidad de encontrar en ella un antecedente de las manifestaciones de José Guadalupe Posada.<sup>86</sup>

Es posible partir de estas opiniones pues a Agüera se le puede encontrar activo, según consta, hasta al menos 1805 y debido a la relación de Posada<sup>87</sup> con las artes gráficas es probable que conociera las ilustraciones de Agüera y recibiera alguna influencia de ella, y aún de grabador es anteriores,<sup>88</sup> pues el personaje de la Muerte presenta características ligadas a la gráfica mexicana como es por ejemplo la costumbre de utilizar la estampa con fines educativos, de formación y aún moralizantes. En segundo lugar la aparente modestia y sencillez del trazado, que refuerza la idea central del texto y sobre todo el ánimo festivo de las ilustraciones empleadas como una caricatura de crítica social.

No caben los comentarios que se refieren a la exactitud y ejecución del dibujo que realiza Terán en *Los Recursos de la persuasión* y que coinciden con los comentarios de Fausto Ramírez, a saber: *la incorrección del dibujo, los escorzos imposibles, y el pésimo sentido compositivo del grabador* a lo que Terán personalmente agrega:

[...] el desconocimiento de la anatomía humana, visible en el dibujo de la Muerte que encabeza la obra, en donde aparecen una gran cantidad de huesos en la caja torácica; la ingenuidad para pintar desnudos humanos, y [refiriéndose a los grabados 4 y 5] el escaso logro en el intento de crear espacios con perspectiva.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Bolaños, 1992, p. 64.

<sup>87</sup> Posada vivió entre los años 1851 y 1913, relativamente cercano a la producción de Agüera.

<sup>88</sup> Ver ilustración de la p. 24.

<sup>89</sup> Terán, pp. 244- 245.



Comentarios que no se consideran pertinentes porque como -se señaló anteriormente- se trata de caricaturas, técnica que va con la intención que Bolaños marca en su texto cuando advierte al lector:

Desabrida es la muerte mas para que no te sea tan amarga su memoria, te la presento dorada o disfrazada con un retazo de chiste, de novedad o de gracejo. Va en forma de historia porque quiero divertirme [...]<sup>90</sup>

Además el término caricatura se refiere precisamente a que el dibujo destaca el “carácter” de los personajes, cosa que indudablemente logra Agüera en su trabajo.

En relación a que únicamente son 18 grabados que ilustran los 42 apartados de la obra, Ma. Isabel Terán señala que no existe una razón o lógica ni para el número ni para la selección, y apunta:

Al igual que muchos pasajes de la obra, en la mayoría de los casos las citas bíblicas al pie no tienen nada que ver con lo que quiere decir Bolaños, pero son sacadas de su contexto original para adecuarlas a la historia ficticia de la vida de la Muerte que se ha propuesto construir.<sup>91</sup>

Sin embargo como se podrá observar el plan artístico de cada uno de los grabados está planeado para ilustrar a uno o varios capítulos, es rico en metáforas y simbolismo cristiano y los títulos al pie del grabado denotan un fuerte conocimiento de la Biblia, -que como ya anotó Ma. Isabel Terán, le permite hacer “ajustes” de interpretación. También es posible suponer que Agüera trabajara cercanamente a Bolaños quien seguramente se trasladaba a México con alguna frecuencia pues entre otros cargos, en 1789 fungió como encargado de mediar frente al virrey e indagar si admitiría ministros seculares en las misiones de Texas. También se sabe que Bolaños escribió otros textos y

---

<sup>90</sup> Bolaños, 1992, pp. 79-80.

<sup>91</sup> Terán, p. 211.

aún algunos de sus sermones circularon im presos, de ahí que la posibilidad de que participara personalmente en la preparación de las ilustraciones del libro, no es improbable.

En cuanto a la realización artística es importante señalar que en el grabado podemos hablar de dos aspectos; el grabado artístico y el grabado de oficio más enfocado a la ilustración complementaria que a la creación única numerada, firmada y generalmente dirigida al coleccionista. Esto último no es el caso.

La obra de Agüera -subordinada a Bolaños- si bien no está dirigida a las grandes masas, sí pretende llegar a quienes sabiendo leer, deban o quieran reforzar la fe y por tal motivo se sitúa en la tradición que desde el siglo XVI tiene la gráfica mexicana de utilizar armónicamente el texto y el dibujo para educar, moralizar o mejor aún crear una conciencia social.

Como se subrayó anteriormente, no se ha hecho ningún estudio de soporte sobre el que se realizaron las placas que nos ocupan, sin embargo habría que descartar la propuesta de Yáñez en el sentido de haberse utilizado acero. Las dificultades que implica disponer del material en la Nueva España hacia 1792 son significativas,<sup>92</sup> pero los instrumentos que se requerirían -aún en nuestros días- para grabar sobre acero lo hacen altamente improbable. Además es un material que responde con mucha lentitud a la acción de los corrosivos y por tanto no permite precisión.

Hablar de que son xilografías, como menciona *Summa Artis*, ya es otro asunto. Aquí tendremos que examinar el trabajo desde dos técnicas; si fuera realizado a contrafibra o en madera de pie. En el primer caso si observamos la

---

<sup>92</sup> Hacia 1740, en Inglaterra, se redescubre el sistema al crisol utilizado tradicionalmente en la India y se aplica a su fabricación industrial. Para ampliar el tema puede consultarse a Pamela K. Castro González en <http://webs.sinectis.com.ar/mcagliani/acero.htm> Consultado 14 julio 2005.

ausencia de blancos “totales” así como que las impresiones no permiten observar en los negros la textura de la madera empleada, podríamos descartar esa técnica. Sin embargo la madera en pie permite una gama de claroscuros no tan fácil de distinguir de un aguafuerte. No obstante es una técnica poco empleada por los ilustradores de oficio que requieren rapidez de elaboración, como sería el caso. En este punto también hay que diferir de Yáñez en el sentido a que los dibujos esbozados están realizados con “prodigiosa composición técnica.” Esto sin ningún detrimento a la autenticidad de los personajes o a la ligereza y espontaneidad del trazo ya mencionado. Basado en lo anterior podría eliminarse la madera como soporte.

Tiendo a coincidir con López de Mariscal y con Terán en cuanto que pueda tratarse de un aguafuerte o similar realizado tal vez en cobre. Al respecto se podría apoyar esta afirmación en el grabado 8 -cuyas paredes de fondo presentan algunos matices que no brinda la madera y que son efectos de la mayor o menor acción de la corrosión- por lo que al entintar la placa se tiene mayor control. También se puede apreciar en todas las láminas un punteado sobre los blancos en el original, que pudiera deberse a la propia naturaleza del papel, a una reacción del soporte metálico utilizado para la placa,<sup>93</sup> o más sencillamente a la propia acción del tiempo.

No se pretende hacer ninguna consideración a otro tipo de aspectos como pudieran ser; si se ejecutaron a punta seca o se trabajó al hueco grabado, planigrafía, prensado o frotamiento, materias que escapan a los objetivos de este trabajo.

En cuanto a Francisco Agüera podemos decir que se habla de un grabador de oficio. Sin embargo queda fuera el comentario de *Summa Artis*

---

<sup>93</sup> Probablemente este punteado también sea producto de la acidificación natural del papel sobre el cual está impreso y que tiene, a la fecha, más de 200 años.

que lo califica de “estampero popular”, pues si bien se tiene noticia de un importante número de grabados de imaginiería en su producción, no puede descartarse que en la época en la cual se desempeñó, la estampa religiosa constituía un producto gráfico de gran demanda y que, por otra parte, se ocupó de ilustrar libros que de ninguna manera pudiéramos calificar de populares, como sería el caso de las ilustraciones de textos de arqueología o mapas, por ejemplo.

Así, abordando únicamente las ilustraciones para *La Portentosa* en ellas se ve la mano de quien con oficio maneja el grabado subordinado a las necesidades de ilustración de un texto u objetivo. Si bien las 18 láminas conservan un estilo, no se observan pretensiones artísticas de realización personal -que el tema mismo limita- posiblemente por ello se percibe una carencia de rigor técnico, cierta torpeza en el dibujo y aún, descuido en la proporción. Sin embargo logra un buen manejo de planos -por ejemplo en el grabado 10- y consigue profundidad al utilizar con acierto la perspectiva por convergencia.

El mayor mérito de Agüera está en su creatividad, el rompimiento con el convencionalismo, religioso o no, para no repetir, trasladar o copiar una forma. Además de ser auténtico, aporta elementos de la novela ilustrada; caracteriza en su dibujo a la Muerte y sus circunstancias y lo realiza con gracia y humor eficazmente subordinado al texto.

Motivo aparte es el uso de los elementos simbólicos para componer con éxito temas de gran complejidad. Bien aplicados, su valor está en la riqueza que aportan a la historia narrada sobre el carácter de los personajes y las situaciones. En ellos podemos encontrar indudablemente la influencia de las *danzas de la muerte* y de los *ars moriendi* que desde el siglo XVI, acompañan a

epidemias, plagas, pestes, guerras y Apocalipsis con la misma intención de recordar a los hombres la brevedad de la vida y lo inútil de los bienes y placeres terrenales.

Francisco Agüera inserta en la gráfica mexicana a ese personaje antitético y acorde a la intensidad de Bollaños le imprime un tono menos terrible es, la más de las veces, un mensajero que alerta a los hombres para que estén preparados para su llegada, con objeto de lograr una muerte contrita y cristiana, sinónimo de buena muerte.

El libro que nos ocupa es un medio didáctico de divulgación popular, de propagación de la fe y crítica social, que en este caso pretende alertar a un particular estrato social sobre el correcto comportamiento moral, en previsión de la muerte que sin importar rango social llegará a todos por igual.

### 2.3.3 LOS GRABADOS DE LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE

Las dieciocho láminas, objeto de este apartado, se atribuyen a Francisco Agüera Bustamante<sup>94</sup> de quien se dice: "Grabador fecundísimo, abarca toda la segunda mitad del siglo XVIII, ilustrando los principales libros de entonces, así como estampas religiosas y hojas sueltas. Hizo también planos de ciudades y láminas para estudios arqueológicos como los de Xochicalco".<sup>95</sup>

Las ilustraciones son poco conocidas debido a que el libro *-La Portentosa vida de la Muerte* -al cual complementan- obtuvo escaso éxito cuando se publicó. El autor del texto, el fraile franciscano del Convento de Guadalupe Zacatecas, Joaquín Bolaños recibió severas críticas, entre otras, por parte de José Antonio de Alzate, quien en su *Guía de Forasteros*, número 4 de 1792, justifica su posición y afirma que considera que la obra "carece de buen gusto"<sup>96</sup> y sentencia:

Pasó ya el tiempo infeliz en que ciertos autores (tales como Calderón en sus Autos sacramentales) presentaban al pueblo los augustos Misterios y los secretos de la verdadera religión en los teatros públicos, sin que contuvieran al furor poético de semejantes escritores los respetables personajes que introducían en sus mezquinos y ridículos dramas, lo que tanto choca y con razón a los que viven en el siglo del buen gusto, en el que floreció Calderón, hombre de rara invención y de talento, pero de paladar muy estragado.<sup>97</sup>

Como puede deducirse de la cita, el cientificismo que entonces influía en la sociedad intelectual de la Nueva España no perdona ni poca ni mucha ficción o fantasía. Sirva esto para medir la crítica que tan acervos comentarios recibió la obra de Bolaños.

---

<sup>94</sup> En las obras consultadas varía la ortografía para Agüera, ya que se localizó también como Agüera, de Agüera y Águera. En este trabajo conservaremos la ortografía propuesta por el Diccionario Porrúa que parece corresponder a la firma que se observa en los grabados.

<sup>95</sup> *Diccionario Porrúa*, V.1, p. 57.

<sup>96</sup> Alusión hecha por López de Mariscal en: Bolaños 1992, pp. 46-51.

<sup>97</sup> *Guía de Forasteros*, p. 8.

Este libro, que actualmente es considerado como una manifestación temprana de la novelerística publicada en México, debió apegarse a todos los cánones marcados por el clero de España,<sup>98</sup> lo que lamentablemente lo ató a un férreo discurso moral y ocasionó que la crítica literaria del país, influida por la Ilustración Francesa encontraran el texto en exceso religioso y el discurso obsoleto. A más de ello las ilustraciones fueron observadas a través de una mirada academicista, producto de los cánones que marcaba la Real Academia de San Carlos, recién instaurada en 1783.

Caso curioso; por una parte vislumbra un nuevo género literario, inicio de una época y por otro cierra un periodo en el que las enseñanzas morales eran la tónica de lo publicado. Como toda vanguardia fue incomprendido y como todo proceso que se extingue careció de interés. Sin embargo el tiempo le ha dado un lugar en la historia y las ilustraciones del grabador Francisco Agüera corren al parejo del texto. Este apartado pretende a más de dar a conocer brevemente a uno de los ilustradores de libros de México, revalorar los 18 grabados de Agüera que ilustran al texto y que, con gracia, humor y un enorme simbolismo sintetizan el núcleo de la historia de Bolaños.

Para resumir a *La portentosa*, bastaría seguir la sugerencia que hace Agustín Yáñez, es decir: anotar los títulos de los cuarenta capítulos que la forman, pues si bien es cierto que el afán y exceso de celo moralista apaga los méritos literarios, el plan general es bueno y los títulos describen la trama propuesta.

Sin embargo por el carácter de este apartado únicamente se tomarán en cuenta, el grabado de la anteportada y los correspondientes a los 17

---

<sup>98</sup> En España la Inquisición fue reinstaurada en 1478 a petición de los Reyes Católicos.



capítulos<sup>99</sup> (identificados con el número asignado en la publicación de 1992), y que incluyen un grabado (gb).

Para mayor claridad, los titulillos al pie de los grabados se registran entre comillas:

"Tomaron la determinación de destruir a todos los hombres que no siguieran el edicto de su boca." (gb1)<sup>100</sup>

**I: PATRIA Y PADRES DE LA MUERTE.**

"A través del pecado la Muerte." (gb2)

**IV. SE DA RAZÓN QUIEN FUE LA ABUELA DE LA MUERTE.**

"La Concupiscencia se hizo preñada y parió al  
Pecado, y el Pecado engendró a la Muerte." (gb3)

**VII: CELEBRA LA MUERTE UNA ESPECIE DE CONTRATO  
MATRIMONIAL Y ENGAÑA TRAIIDORAMENTE A SUS  
MARIDOS.**

"Hemos concertado una alianza con la Muerte." (gb4)

**VIII: CELEBRA LA MUERTE UN CONCILIÁBULO PARA  
DELIBERAR SOBRE LA MATERIA DE POBLAR  
QUANTO (sic) ANTES LAS COLONIAS DE LA TIERRA  
ADENTRO.**

"Tomad consejo sobre lo que debemos hacer." (gb5)

**X: PESADUMBRE QUE TUVO LA MUERTE EN EL  
FALLECIMIENTO DE UN MÉDICO QUE AMABA  
TIERNAMENTE.**

["Sin título"] (gb6)

---

<sup>99</sup> La ortografía de los títulos respeta la transcripción del texto original.

<sup>100</sup> Ilustración que precede a la portada de la edición de 1792.

**XIV:** EL PROFETA GAD EMBAJADOR DE LA MUERTE EN EL  
PALACIO DEL SANTO REY DAVID.

"Entonces el rey demudó su semblante, y conturbáronle sus  
pensamientos." (gb7)

**XV:** ISAÍAS EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE  
EXEQUÍAS(sic)

"Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no  
vivirás." (gb8)

**XIX:** SIGUE LA MATERIA DEL PASADO.

"Por tanto, en verdad recordó el mal que hizo." (gb9)

**XX:** MEMORIAL QUE PRESENTA LA MUERTE A EL REY DE  
LOS CIELOS, QUEJÁNDOSE DE LA INGRATITUD DE LOS  
HOMBRES.

"Escucha mi súplica." (gb10)

**XXIII:** PREDICA LA MUERTE EN LA CIUDAD DE GRANADA Y  
CONVIERTE A UNO DE LOS MAYORES HOMBRES DE  
AQUEL SIGLO.

"Vanidad de vanidades, todo es vanidad." (gb11)

**XXVI:** SALE LA MUERTE A DAR UNA BATALLA CAMPAL A LOS  
MORTALES SEGÚN QUE LA VIO SAN JUAN EN SU  
APOCALIPSIS.

"Y vi; allí estaba un caballo verdusco; y el jinete [tenía] de nombre La  
Muerte y le seguía el Abismo." (gb12)

**XXX:** CONCLUIDA QUE LE DIO LA MUERTE A UN CÉLEBRE  
MAESTRO DE LA UNIVERSIDAD PARISIENSE.

"Otra lógica sigo que no tenga que temer la Muerte." (gb13)

**XXXII:** HECHA LA MUERTE POR TIERRA UNA ELEVADA TORRE  
DE VANAS ESPERANZAS QUE HABÍA FABRICADO EN SU  
PECHO UN JOVEN BIZARRO LLAMADO JUNIOR.

"He aquí que su esperanza queda burlada, con  
solo su vista es derribado." (gb14)

**XXXIV:** LA MUERTE PONE SITIO A UNA DAMA DE ESTA  
AMÉRICA Y POR ASALTO LE GANA LA PLAZA DEL  
CORAZÓN.

"La Muerte ha escalado nuestras ventanas." (gb15)

**XXXVI:** CORREO DEL OTRO MUNDO ENVIADO POR LA  
MUERTE A LA CIUDAD DE ZELAYA. (sic)

"En las pesadillas originadas por las visiones nocturnas un  
temblor me ha sobrevenido." (gb16)

**XXXVIII:** SE ASOMARÁ LA MUERTE POR LA VENTANA DE UN  
SEPULCRO PARA VER EL DÍA DEL JUICIO Y SE DICE  
LO QUE SUCEDERÁ ENTONCES A LA MUERTE Y A  
LOS MORTALES.

"Ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos." (gb17)

**XL:** SENECTUD DE LA MUERTE Y PRINCIPIO DE SUS  
AGONÍAS.

"Cayó en el lecho y vio que se moría." (gb18)

## 2.4 ICONOLOGÍA DE LAS IMÁGENES DE LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE<sup>101</sup>

### 2.4.1 METODOLOGÍA

La estructura general de los grabados de Agüera es tá formada por un dibujo de trazo sencillo, a una sola tinta, en placa presumiblemente metálica, de 13.3 por 9 centímetros. Para dar imagen al texto el grabador emplea personajes de tiempos y espacios diferentes, personajes bíblicos, fantásticos, míticos y reales. Los ropajes corresponden a las más diversas épocas, acorde a la narración de la vida del antitético personaje principal o bien, se ocupa de dar ambiente a las historias que Bolaños intercala a manera de ejemplos.

Encontraremos a distinguidas personalidades como la propia Muerte y el Diablo, junto a damas y caballeros anónimos y aún sirvientes y lacayos. Cubiertos de ricos o modestos trajes, pero todos engalanados con una iconografía que, a primera vista pasa inadvertida pero que reviste a las ilustraciones con todo el simbolismo cristiano.

Los símbolos, a decir de Jean Chevalier, escapan a toda definición. Un símbolo pues, no define, ni determina o describe; únicamente sugiere. Se puede decir que está incompleto, pues todo símbolo requiere una acción de interpretación que es subjetiva y dinámica.

Aún así, difícilmente se puede llegar a agotar todas las facetas de un símbolo y es -para quien lo interpreta- un trabajo de invención individual, desde su herencia cultural y experiencia -vivencia- personal, para descubrir o presentir un significado.

---

<sup>101</sup> Se conserva la grafía de la edición del Colegio de México, 1992.

Los símbolos plasmados en una ilustración tienen una ambivalencia entre la forma representada aparentemente definida y clara: un vaso, una rueda, junto con lo subyacente y su conjunto de relaciones.

Requieren un contexto, estrictamente simbólico para unir la forma manifiesta con un sentido latente. En el caso que nos ocupa, esta polivalencia de los símbolos se ve acotada -y es una ventaja- a la iconografía cristiana que de alguna manera, ha determinado una escala de interpretaciones a su simbólica. Esto es, el conjunto de relaciones y su interpretación en una dimensión específicamente católica.

A esto debe agregarse la prefiguración que Joaquín Bolaños hace en su texto para los símbolos empleados y la interpretación que Francisco Agüera plasma en las formas ilustradas.

Aún así, “El símbolo... [nos] lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza también... al tiempo que deshace”.<sup>102</sup> Pertenece fundamentalmente a la imagen y a lo imaginario, que deja al lector, o mejor, al observador, la acción de presentir o imaginar un sentido original a través de las diferentes correspondencias entre los símbolos a descifrar.

Con estos márgenes era necesario establecer una metodología que permitiera abordar por etapas a cada uno de los símbolos elegidos, a partir de las formas y su identificación objetiva-figurativa y llegar -sin perder de vista los cánones cristianos- a una interpretación que armonice la unidad de la imagen con la intención con que fueron creadas.

---

<sup>102</sup> Chevalier, p. 19.

Por ello, en este apartado, como ya se mencionó en el capítulo anterior, para la interpretación se ha seguido el método propuesto por Erwin Panofsky,<sup>103</sup> en tres etapas: una descripción preiconográfica de cada una de las ilustraciones, que se limita a la identificación y relación de formas que componen la ilustración en su acepción natural o primaria, sin cargas de intención cultural o psicológica.

En segundo lugar una interpretación simbólica de cada uno de los elementos. Para ello se consideró el contexto cristiano en el que se desarrolla el escrito, así como el momento histórico en el que se publicó. La iconografía está apoyada en varios textos de interpretación, principalmente en el *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier, 1993 y en la *Enciclopedia de los Símbolos*, de Udo Becker, edición 2001. En su caso, se dio preferencia a las acepciones cristianas.

Es pertinente señalar que en esta etapa varios de los elementos simbólicos se utilizan en más de un grabado, como es el caso de la figura de la muerte, del hombre, del árbol y otros, por lo que los significados particulares se repiten, debido a que se están interpretando independientemente del contexto general de la ilustración o de la obra.

Sin embargo es desde esta parte donde el individuo puede inferir un sentido propio a la imagen; interpretación que estará sujeta a su formación cultural y experiencia, y en la que la influencia de la conciencia y del inconsciente generarán una percepción original.

Así, a partir de las descripciones iconográficas en una tercera fase se abordó el contenido o significado intrínseco de la imagen o iconología. En primer lugar se consideró que se trata de las ilustraciones que complementan

---

<sup>103</sup> Panofsky, *El Significado*, cap 1. Iconografía e iconología, introducción al estudio del arte del Renacimiento. pp. 45-75.

el texto de un libro cuyos principios y objetivos van de la mano de un sermón moralista, para lo cual su autor se rigió por una fuerte convicción religiosa. Aspecto que se toma en consideración para proponer una interpretación posible.

Si bien los grabados siguen la secuencia de una supuesta biografía de la Muerte, los elementos empleados, -debido a que el texto de Bolaños aborda en todos los capítulos el mismo tema, como lo es el peligro que implica morir en pecado- con frecuencia nos remite a una misma interpretación de los elementos simbólicos de la composición.

Esto hace que la iconología para cada uno de los grabados tenga una lectura independiente, cosa que por otra parte ocurre igual con los capítulos mismos del libro, cuya estructura literaria corresponde a una serie de sermones más que a la trama secuencial de una novela.

#### 2.4.2 INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

Grabado 1 "Tomaron la determinación de de struir a todos los hombres que no siguieran el edicto de su boca" Judith, 2:3.<sup>104</sup>



<sup>104</sup> Precede a la portada del texto original de Bolaños, p. 65. La paginación de los grabados está tomada del estudio de Blanca López de Mariscal, debido a que en la edición de 1792 las láminas no están paginadas y están indistintamente colocadas entre el texto del capítulo al que pertenece. Las traducciones de las leyendas en latín son de Cantera-Iglesias, tomadas también del mismo estudio. Las ilustraciones están tomadas de la edición de 1792 existente en la Biblioteca Nacional de México.



## Grabado 1

*Dixit: Cogitationem suam in eo esse, ut omnen teram suo subjugaret Imperio*<sup>105</sup> “Tomaron la determinación de de struir a todos los hom bres que no siguieran el edicto de su boca”.<sup>106</sup>

### Pre-iconografía descriptiva

Sobre un estrado y bajo un dosel o palio real se presenta, centrada, la figura de un esqueleto humano, personaje principal, que erg uido ocupa la totalidad de la placa. El esquelet o está tocado con una corona imperial, cubre sus hombros con un pesado manto de armiño. Atrás y a la derecha de la figura, se percibe la pata de un posible trono y a manera de escabel se observ a parcialmente un cojín, con borlas en las esquinas.

El esqueleto mira al frente, ante una posible asamblea, está apoyado ligeramente sobre el pié der echo con los brazos al frente ligeramente flexionados. La palma de la mano izquier da está al frente del plano y en l a mano derecha porta un cetro real.

---

<sup>105</sup> Los textos e n latín fueron tomados d e los pies de g rabado, excepto las lámin as 2, 12, 16, que se realizaron a partir de las notas de Blanca de Mariscal y de la versión latina de la *Biblia Sacra Vulgate Editionis*, {...}, 1716. Así mismo se cotejaron con las trascripciones del anexo a los grabados del libro de Ma. Isabel Terán, *Los recursos...* p. 223-243. Igual mente se consultó el *Diccionario Latín Español, Español-latín* de Julio Pimentel Álvarez.

<sup>106</sup> Los títulos en español de los grabados son los aportados por Blanca de Mari scal, que asienta corresponden a la traducción bíblica de F. Cantera Burgos y M. Iglesias González de la *Sagrada Biblia, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Madrid, Católica, 1979. Sin embargo, en esta parte del trabajo se buscó conservar únicamente el texto del pie de la imagen, por lo que en ocasiones difiere de los propuestos por las autoras citadas.

## Iconografía

El personaje central es la Muerte. Como símbolo surge de la contraposición de los términos “mors” y “vita”.<sup>107</sup> Está representada por un esqueleto humano, símbolo asociado con la muerte y a veces con el demonio, tanto en la tradición europea como en la mesoamericana<sup>108</sup>. En fechas posteriores, en México, J. G. Posada hizo de este personaje una figura identificada con la gráfica mexicana. La consulta del título de la obra y los recuadros al pie de los 18 grabados de Agüera reafirman el simbolismo del personaje como la Muerte. Aquí se presenta una muerte dinámica anunciadora e instrumento de un nuevo orden. Representa el imperio que la muerte tiene sobre la humanidad.

Está rodeada por símbolos que llevan al observador fácilmente a una imagen de realeza: el dosel o palio real; simboliza la protección,<sup>109</sup> la dignidad y el poder que un rey, en este caso una emperatriz, recibe del cielo y que a su vez otorga a sus súbditos; su forma rectangular<sup>110</sup> nos indica el dominio, de quien está bajo el palio, sobre los asuntos terrenales.

La corona es uno de los iconos más lleno de simbolismos; en este caso se trata de una corona imperial, que colocada en el vórtice de la cabeza simboliza que el poder de quien la ostenta rebasa la cima del cuerpo. Significa que los poderes le han sido donados de lo alto. La corona de la ilustración culmina en forma de domo, por lo que afirma una soberanía absoluta sobre sus vasallos, su forma circular nos indica la perfección y su participación de la naturaleza celeste, cuyo símbolo es el círculo; es por tanto un símbolo de unión

---

<sup>107</sup> Becker, p. 227.

<sup>108</sup> La máxima representación sería el Zompantli de las culturas prehispánicas

<sup>109</sup> Para la interpretación de los símbolos se tomaron como referencia base los textos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, y la *Enciclopedia de los símbolos* de Udo Becker. En cualquier otro caso se hará la referencia respectiva a pie de página.

<sup>110</sup> Cuando la cosmogonía aceptada establecía que la tierra era plana.

con la divinidad. Une en el coronado, lo que está debajo de él con lo que está encima. El cielo con la tierra.

El manto está revestido de un simbolismo ascensional y celestial; su forma circular, con un orificio al centro, se identifica como eje del mundo; la capa es la tienda celestial y la cabeza está más allá de lo terrenal, es decir donde reside Dios.

Asociado a la nobleza el albo armino, que engalana la capa, nos remite a la inocencia y pureza en la conducta, la enseñanza y la justicia.

El trono funciona, en todas las culturas, como soporte de la grandeza. Es el sitio donde se asienta el derecho divino de los soberanos y atestigua su origen divino. El estar sobre un estrado representa la diferenciación de los mundos terrenal y celestial y la supremacía de éste sobre la tierra. Es importante recordar que la infalibilidad pontifical únicamente se ejerce ex cathedra

El cetro en este caso representa la verticalidad indiscutible y pura. Como tal, simboliza el poder otorgado por Dios; que en sentido histórico guía al alma por la ruta de la perfección. Acorde a la tradición cristiana es soporte del mundo pues el cetro-columna sostiene la bóveda celestial; conecta el cielo con la tierra y es por tanto comparado al árbol de la vida.

El esqueleto, figura principal de este grabado, es indudablemente la Muerte, y queda establecido en el título del libro de Bolaños *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza*. Sus atributos nos indican el imperio indiscutible de la muerte sobre todos los pueblos y seres vivos entre el cielo y la tierra. La figura mira al frente, por tanto se presenta a la asamblea sobre la cual impera, esto es a los hombres a quienes mira desde su trono. El lector es el otro protagonista en el drama de la Muerte.

Al elegir como símbolo a una muerte coronada, el autor nos recuerda la promesa de vida inmortal, que podemos compartir en la muerte con Dios como recompensa de una prueba.

El esqueleto que se cubre con la capa es la columna de la tienda donde se encuentra a Dios. Igualmente, como lo indica el cetro, la muerte nos une a Dios; es el retorno al centro del ser, a la inmortalidad a través de la muerte. Símbolo de la luz interior que ilumina el alma de quien triunfa en un combate espiritual.

Si consideramos que en el rito cristiano la corona simboliza la bendición de Dios a los hombres<sup>112</sup> una muerte coronada debe interpretarse como un don divino -recuérdese que en el *Génesis* Dios castiga a Caín a vivir eternamente-

<sup>113</sup>

Si nos remitimos a la cultura greco-latina, el sacrificante y el sacrificado van coronados al altar de los dioses; así la muerte de los hombres está engalanada con la corona del estado espiritual de los iniciados. En general la

---

<sup>111</sup> Las citas bíblicas corresponden a la edición de: *Sagrada Biblia*, Barcelona, Herder, 1972.

<sup>112</sup> *Ezequiel*, 16:11-12 [...] y te engalané con ricos adornos [...] y hermosa diadema en tu cabeza.

<sup>113</sup> *Génesis*, 4:15.

corona se ha utilizado para designar toda superioridad y culminación de un esfuerzo.

Pero también esta Muerte –paradójicamente viva- avisa a los hombres sobre lo breve de la existencia humana y por extensión la corona anuncia la victoria sobre sus súbditos.

El estrado y el trono elevan a la muerte sobre todas las cosas materiales y el manto manifiesta que ese poder le es conferido por gracia de la divinidad; poder que al estar enriquecido por el armamento está revestido de la justicia e inocencia en sus acciones.

Ejecutora de la justicia divina es un personaje antitético: no es fea no es bonita, no vestida no desnuda, no joven no vieja, lejana y cercana, triste y risueña. Real e inexistente, adquiere la personalidad de sus asociados; con el miedo es fea, con la gracia divina es hermosa. Nunca vista siempre presentida es a su vez la puerta del infierno y el portal de la gloria.

Grabado 2 "A través del pecado la Muerte" Romanos 5:12 Ilustración que precede al capítulo titulado: PATRIA Y PADRES DE LA MUERTE.<sup>114</sup>



<sup>114</sup> Capítulo I, p. 89.

## Grabado 2

*Et per peccatum mors.* “ A través del pecado la Muerte”.

### Preiconografía descriptiva

El paisaje de fondo -a cielo abierto- es sereno y con poca vegetación, suaves colinas o montañas que cierran el horizonte. En el plano central y ligeramente hacia la derecha se yergue un árbol de robusto tronco y frondosa copa en cuyo tronco se enrosca, -bajando- una serpiente de gran cabeza que mira hacia un hombre. De espaldas al observador las figuras de un hombre -a la izquierda del plano- y a su derecha una mujer; ambos desnudos y girados tres cuartos hacia el fondo. Los rostros miran hacia el observador. Están tomados de la mano y entrambos sostienen una fruta. En primer plano a la izquierda inferior del soporte está una cuna de vaivén, es de madera y tiene a la cabecera un remate con forma de pequeña calavera o cráneo cruzado con dos tibias. En ella reposa una pequeña criatura; un esqueleto humano recostado y que apoya la calavera -que no cabeza- en un almohadón. Cubre sus piernas con una, aparentemente, ligera manta. En ángulo inferior derecho lo ocupa un promontorio con más vegetación.

## Iconografía

La vegetación es el símbolo de la unidad fundamental de la vida, así como también representa el carácter cíclico de lo existente.

Dice Bolaños en su texto: “todas sus campiñas se visten de verde esmeralda”.<sup>115</sup> Esta descripción habla del color verde asociado al renacimiento y de una vegetación relacionada con el ciclo de la vida. Durante la edad media este color correspondió al Espíritu Santo, y actualmente se relaciona con la primavera y el ciclo de renovación.

En cuanto al Paraíso Terrenal dice la *Biblia*: “Había plantado Dios en Edén, a oriente un jardín delicioso en que colocó al hombre que había formado. Y Dios había hecho nacer de la tierra toda suerte de árboles hermosos a la vista, y de frutos suaves al paladar; y también el árbol de la vida en medio del paraíso, y el árbol de la ciencia del bien y del mal”.<sup>116</sup>

Conlleva el simbolismo de morada de inmortalidad, centro inmutable y punto de encuentro entre el cielo y la tierra o entre Dios y los hombres.

En la iconografía egipcia, las colinas son el símbolo de lo que emergió primero del caos, primera manifestación de creación del mundo. Las líneas suaves de la ilustración las hacen acordes a la dimensión humana.

En el paraíso, como es el caso, la montaña, marca el centro del universo. También representa el punto de encuentro entre lo celeste y lo terrenal. Por extensión mitológica griega o latina constituye la morada de los dioses y simboliza el límite de la ascensión espiritual humana. El reto a escalar. Las colinas en el paraíso simbolizan a la vez altura -o dimensión divina- y centro universal. Representa además, lo inmutable.

---

<sup>115</sup> Bolaños, 1992. p. 92.

<sup>116</sup> Génesis, 2: 8, 9.



El árbol bíblico está asociado al crecimiento de la gnosis,<sup>117</sup> semilla convertida en árbol alimentado por la tierra. Su color verde evoca al renacimiento o resurrección y a la inmortalidad cíclica. Lo frondoso de su copa remite a la abundancia y a la savia, licor de la inmortalidad. El tronco, es en muchas culturas, el nexo entre el cielo y la tierra, origen del hombre. Simboliza la ascensión espiritual a través del eje tierra cielo.

Una serpiente enroscándose, zigzagueante que baja por el árbol del bien y el mal representa en el plano humano el alma y la libido. Llena de simbolismos representa también a la serpiente cósmica binomio hembra-macho ligada al arquetipo de los oscuros orígenes: “Era la serpiente el animal más astuto de todos cuantos animales había hecho el Señor Dios sobre la tierra”.<sup>118</sup> En la tradición cristiana es símbolo del mal por excelencia sinónimo de diablo o demonio; Arquetipo bíblico: “Así fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente que se llama diablo y Satanás que anda engañando al mundo, y fue lanzado a la tierra y sus ángeles con él.”<sup>119</sup>

La figura de la serpiente baja por el tronco hacia la tierra. Bajar, tomado como una dirección, es símbolo de algo que se otorga o impone desde la mansión superior o celeste.

Hombre mujer, desnudez. “y ambos a saber, Adán y su esposa, estaban desnudos y no sentían por ello ningún pudor.”<sup>120</sup> El simbolismo de la desnudez en el paraíso toma dos dimensiones, por una parte está asociada a la pureza e inocencia física y moral, durante la etapa de pureza de espíritu y comunión con el Creador, donde todo está manifestado y no velado, y sin embargo a partir de

---

<sup>117</sup> Sistema de filosofía religiosa cuyos partidarios pretenden poseer un conocimiento completo y trascendental de la naturaleza y los atributos de Dios: el gnosticismo participa a la vez del platonicismo y del maniqueísmo. *Pequeño Larousse*, p. 506 b.

<sup>118</sup> Génesis 3:1.

<sup>119</sup> Apocalipsis 12:9.

la develación del misterio del bien y el mal esa misma desnudez se transforma - en la tradición occidental- en un signo de sensualidad y degradación, primacía de lo material y los sentidos.

Fruto. Símbolo de abundancia, y en relación a las semillas que contiene; origen. La manzana es la expresión de los deseos sensuales, del deseo de prosperidad.

Cuna mecedora, vaivén. Es sin duda el seno materno; la tierra como origen. Es elemento de protección, recuerdo de los orígenes, nostalgia inconsciente del retorno al estado paradisiaco, felicidad y seguridad despreocupada. También se asocia a viaje, y en este caso a un largo peregrinar por el mundo de los hombres; como lo sugiere la similitud que tiene el nacimiento de la muerte con el de los mortales.

El esqueleto humano es la muerte, por su tamaño correspondería al esqueleto de un infante, pues se pretende representarla en los primeros momentos de su existencia, en la infancia como descendiente o consecuencia de las acciones pasadas de sus padres.

Cráneo sede del cerebro, el pensamiento y mando supremo. Símbolo de la mortalidad y de lo que sobrevive después de la muerte.

---

<sup>120</sup> Génesis 2:25.

## Relaciones iconológicas

Al situar a la muerte en el paraíso terrenal el autor nos hace partícipes de todo el simbolismo cristiano sobre lo que puede llamarse el anhelo del retorno al paraíso. La ilustración comparte la tradición bíblica del *Génesis*, por tanto habla del principio de creación y muerte, causa y efecto.

Bolaños no es el único en otorgarle una vida a nuestro personaje; al respecto puede citarse a C. G Jung que dice: "con el inicio de la segunda mitad de la vida nace algo nuevo en la vida misma, nace la muerte".<sup>121</sup> Al dotarla de vida, la muerte queda sujeta a las leyes humanas y por tanto a un nacimiento o principio, del cual nos dice Bolaños: Nace al momento que Adán y Eva sucumben a la tentación en el Paraíso, su muerte queda para el futuro, en el final de los tiempos, sus padres fueron el Pecado de Adán y la Culpa de Eva<sup>122</sup>

Así, la muerte nace en el paraíso generada por el pecado y la culpa, expresiones del dominio de los sentidos y el instinto sobre el espíritu. Al romperse la relación con la divinidad el hombre debe abandonar el templo—paraíso como consecuencia; nos dice Bolaños en su texto refiriéndose al Pecado y a la Culpa: "Todos tienen miedo a la Muerte y pocos se recelan de sus padres"<sup>123</sup> origen y causa de la muerte.

Nació en el Paraíso terrenal, al que describe Bolaños como "el lugar más envidiable que se registra debajo del cielo"<sup>124</sup>. Lo que puede interpretarse como ese humano "deseo de encontrarse siempre y sin esfuerzo en el corazón del mundo de la realidad y la sacralidad"; el deseo de superar de manera natural la condición humana y alcanzar la condición divina. Este estado

---

<sup>121</sup> Citado en Trevi, p. 83.

<sup>122</sup> Bolaños, 1992 p. 93.

<sup>123</sup> Bolaños, 1992, 95.

<sup>124</sup> Ibid p. 97.

edénico es una morada de inmortalidad, punto entre el cielo y la tierra. Así tomado el paraíso es un punto central, por tanto de equilibrio.

La vegetación indica la permanencia de la vida por la ausencia absoluta de la muerte. -Razón por la cual al caer en pecado deben ser expulsados del centro, sinónimo de perfección-. Este centro del mundo está determinado por la presencia de las colinas, cuya suavidad les da dimensión humana.<sup>125</sup> Su presencia implica además el encuentro del cielo y la tierra, sobre todo si como cita la *Biblia*, Dios se comunica desde la montaña.<sup>126</sup> Así, a fin de cuentas la montaña es templo natural. Si consideramos que la gráfica para la montaña es un triángulo entonces se agrega la simbología de la trilogía divina de la tradición cristiana. Reviste también un doble simbolismo: Dios se comunica en las alturas de la tierra, pero a su vez las cumbres son el reto que el hombre escala solamente por esfuerzo propio; son a la vez, signo de orgullo y presagio de derrumbamiento.

Es en el Paraíso donde Dios: “hace surgir de la tierra el árbol de la vida en medio del paraíso, y [también] el árbol de la ciencia del bien y del mal”.<sup>127</sup> Vale la pena hacer notar que el hombre y los vegetales tienen como origen común a la tierra. Más adelante se anota: “mas del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque en cualquier día que comieres de él, ciertamente morirás”.<sup>128</sup> Advertencia cuyas consecuencias, por demás está decir, quedaban fuera del alcance de los personajes. Al no existir la muerte tampoco se alcanzaba la percepción de las consecuencias.

---

<sup>125</sup> La tradición islámica, en la descripción del paraíso, incluye cuatro montañas –Uhud, Sinaí, Líbano y Hasid.- entre las cuales sitúa al paraíso que constituye el quinto punto o centro.

<sup>126</sup> *Éxodo*, 3:1, 2. Vino [Moisés] hasta el monte de Dios, Orbe. Allí se le apareció el Señor.

<sup>127</sup> *Génesis* 2:9.

<sup>128</sup> *Ibid* 2:16.

En el trato cotidiano es frecuente que se hable de 'el árbol del paraíso', lo que lleva, en ocasiones, a una confusión entre 'el árbol de la vida' con el 'árbol de la ciencia, el bien y el mal'. En este caso debe interpretarse como el árbol del conocimiento o discernimiento entre el bien y el mal.

Sin embargo, si el tronco se interpreta como las columnas que sostienen el cielo, entonces constituye el nexo divino entre el cielo y la tierra, por lo que al romperse se produce la ausencia de la vida y por tanto se crea la muerte.

La serpiente es una expresión multisimbólica; asociada al agua -debe recordarse que la huella de una serpiente en la arena semeja las ondas del agua- es dadora de vida, pero a su vez es portadora de muerte. Representa la relación de la muerte con la vida en un proceso de constante renovación.

La piel de una serpiente que se abandona para resurgir, expresa el aspecto terreno de la agresividad y la fuerza.

La serpiente representada como una línea, puede tomar todas las formas o bien cerrarse en un círculo infinito del bien y el mal que cíclicamente se llevan de uno a otro. Encuentro del origen: bien-mal, portadora de la muerte renovadora de vida.

Por tanto también representa la armonía y continuidad entre lo que nace y muere. Equilibrio.

Pero si el hombre renace es por la gracia divina. Por eso en este grabado la serpiente baja por el tronco-eje celestial como un don que otorga la divinidad.

Si la interpretamos como la portadora de la muerte podemos leer en ella la forma del pecado que de repugnante se convierte en seductor, gracias a una engañosa apariencia de color y suavidad de forma.

Aurelio Clemente Prudencio anota : “nuestros vicios son nuestros hijos, pero cuando les damos la vida ellos nos dan la muerte como a la víbora el alumbramiento de sus retoños ”.<sup>129</sup> Asociada a la bestia y al pecado esta figura nos remite a la pérdida de la inocencia, al deseo sexual a vencer; si se pretende alcanzar el plano de lo sagrado.

El hombre y la mujer, como ya se apuntó anteriormente, son Adán y Eva, procreadores de la humanidad y por ende trasmisores de todo lo bueno o malo que adorne o aqueje a los hombres. Dice la Biblia: “Creo Dios al hombre a imagen suya; a imagen de Dios le creo, los creo varón y hembra.”<sup>130</sup>

Es la cumbre de la creación y por tanto responsable en orden moral, natural y ontológico de todo el linaje que desciende de él. En este contexto el primero en un sistema es la causa de todo lo que se deriva de ese mismo orden.

Sin embargo es solamente ‘imagen’ de Dios, no una encarnación; su falta está precisamente en ese intento por identificarse con la divinidad. El pecado de Adán es la perversión del espíritu, y el rechazar la dependencia del Creador sólo puede producir la muerte, porque esa dependencia es la condición de la vida.

En este sentido Eva ha sido interpretada por el culto cristiano como la tentadora, cargada de erotismo y sexualidad.

Las consecuencias están relacionadas con la estructura interior del hombre, supone la unión de dos elementos distintos, el espíritu y la carne. De ahí la unión conyugal entre el alma y el cuerpo, masculino y femenino; si el principio es procrear, la falta consiste en que se debe crear lo que les es

---

<sup>129</sup> Citado por Chevalier, 935. Cabe aclarar que la metáfora es inexacta biológicamente, pues las víboras no mueren al dar a luz a sus crías. Tampoco se aplica a las serpientes por ser, en general, ovíparas.

<sup>130</sup> Génesis, 1: 27.

propio; buenas obras. Al faltar ambos implica totalidad, ya que el alma y el cuerpo han dado al pecado su consentimiento.

La desnudez de las figuras nos lleva a una doble interpretación: implica una pureza absoluta, física y moral. Pero también inocencia y fragilidad expuesta. Al pecar, esa misma desnudez se transforma en desprotección como un símbolo de que la relación de Dios con los hombres pierde su sencillez inicial.

En este contexto, el fruto asociado al árbol de la vida<sup>131</sup> es un símbolo de abundancia, y como portador de la semilla es portador de inmortalidad. Sin embargo interpretado como fruto del árbol de la ciencia del bien y el mal, es un medio de conocimiento distinto que provoca la pérdida de la inocencia y por tanto rompe la dependencia con lo divino.

El esqueleto humano que se mece en la suavidad de la cuna es la muerte, hija del pecado y la culpa. La cuna de vaivén es una alusión al seno materno que le dio origen y protección. Su nacimiento e infancia requieren de la protección de quienes le engendran. El hombre parece complacerse en sus faltas. Asociada a viaje, su nacimiento e infancia emulan a la peregrinación de los hombres por el mundo, en ese vaivén que es la existencia de los hombres hasta su retorno al origen, que sin el pecado sería volver a la inocencia y por tanto un regreso al paraíso. Una cuna de vaivén alude a una mecedora, silla comúnmente utilizada para 'pasar el tiempo' cuando precisamente se dispone de mucho. Así la muerte esperará sin prisas el trascurso del tiempo, que fatalmente es ella quien puede disponer eternamente de él.

---

<sup>131</sup> Textualmente en Génesis 1: 9 se lee: *Y Dios había hecho nacer de la tierra toda suerte de árboles hermosos a la vista, y de frutos suaves al paladar; y también el árbol de la vida en medio el paraíso, y el árbol de la ciencia del bien y del mal.* Literalmente se trata de dos árboles.

El pequeño cráneo que adorna la cabecera de la cuna, si bien es símbolo de la muerte, es también un vestigio del paso del hombre por el mundo y por lo tanto preludio del renacimiento a un nivel de vida superior y espiritual. Al estar atravesado por una cruz de San Andrés nos remite al descuartizamiento de la naturaleza baja o el predominio del espíritu. En consecuencia representa la perfección espiritual de la muerte. Para renacer a la inocencia es necesario que la carne muera.



Grabado 3 "La Concupiscencia se hizo pr eñada y par ió al Pecado, el Pec ado engendró a la Muerte" Santiago 1:14. Il ustración que precede al capítulo titulado: SE DA RAZÓN QUIÉN FUE LA ABUELA DE LA MUERTE"<sup>132</sup>



<sup>132</sup> Capítulo IV, p. 111.

### Grabado 3

*Concupiscentia cum conceperit prout peccatum, peccatum vero generat mortem*

“La Concupiscencia se hizo preñada y parió al Pecado, y el Pecado engendró a la Muerte”.

#### Preiconografía descriptiva

La mitad izquierda del plano la ocupa la figura de una anciana que se inclina ligeramente y mira hacia abajo. Está vestida con falda oscura y blusón y tocado claros. Con la mano derecha se apoya en un bastón y con la izquierda sostiene el brazo de un pequeño esqueleto que se encuentra ligeramente a la derecha del plano. El esqueleto tiene proporciones de adulto, pero no sobrepasa la altura de la cintura de la matrona. Ligeramente atrás del esqueletito a la derecha se encuentra un árbol de tronco esbelto y poco follaje, a más de esto el paisaje ofrece escasa vegetación. Destaca al frente una piedra solitaria. Cierra el horizonte una suave colina.

#### Iconografía

Lo ancestral está representado por una mujer anciana, reviste carácter sagrado, al perdurar -sin desaparecer- establece un vínculo con lo supratemporal de conservación, representa lo que se encuentra en el origen de la existencia. En el texto de Bolaños se la identifica como la concupiscencia<sup>133</sup>.

El bastón toma un simbolismo como eje del mundo y como objeto de apoyo para caminar ante la debilidad del hombre, en la vejez o la enfermedad.

El esqueleto humano en esta lámina conserva su significado asociado con la muerte y a veces con el demonio que usualmente se le asigna en las

---

<sup>133</sup> Bolaños, 1992, p. 114.

tradiciones europea y mesoamericana. Es a su vez el símbolo del castigo generado por el pecado. Se la representa pequeña, bajo la guía y tutela de una matrona, identificada por el título de la lámina como su abuela.

El árbol,<sup>134</sup> su tronco, es el nexo entre la tierra y el cielo; la muerte surge en la tierra por voluntad divina. Conlleva la ascensión espiritual a través del eje tierra-cielo. El verde del foliage, está asociado a la esperanza de la resurrección, que es la fuente de la vida y la inmortalidad, sin embargo las ramas incipientemente secas hablan de extinción ante la presencia de la muerte. Representa un ciclo de renovación vida-muerte-vida.

La solitaria piedra se relaciona estrechamente con la madre tierra, sin labrar tiene un significado pasivo, implica lo oscuro del alma. Comparte la naturaleza de la montaña y las colinas en su inmutabilidad.

#### Relaciones iconológicas.

Dice Bolaños en su texto: “La Muerte es hija legítima del Pecado, el Pecado es hijo abortivo de la Concupiscencia, con que la Concupiscencia es la verdadera abuela de la Muerte”.<sup>135</sup>

.El autor establece la relación de la mujer anciana con la muerte, por una paradoja, sugiere la infancia, la edad primera de la humanidad, y se asocia por tanto con el paraíso y su pérdida. Es lo persistente, no caduco, por tanto lo durable, que participa de lo eterno. Es una presencia del más allá. Como símbolo de autoridad representa al tutor, en este caso a la obesa abuela; la concupiscencia como iniciador-origen indispensable del pecado. Se apoya en un bastón, pues la concupiscencia es la gran debilidad del hombre. Al tomar la

---

<sup>134</sup> Véase el grabado 1

<sup>135</sup> Bolaños, 1992, p.114.

mano del esqueleto pequeño asume esa tutoría, por lo que el alumno se sostiene en ella para avanzar, siguiendo los pasos del maestro.

En este caso el árbol, al más de ubicar a los personajes en el Paraíso, establece el nexo de la muerte en la tierra con la voluntad del cielo; en este eje tierra-cielo, si bien presenta ramas secas predomina el follaje verde, símbolo de esperanza y de resurrección, por tanto la promesa del triunfo de la inmortalidad como don del cielo.

La piedra que destaca al frente del plano evoca la permanencia, al igual que la tierra misma. La *Biblia* le concede un carácter inmutable, es testigo. La piedra ocupa su lugar en el suelo, lo que marca su correcta pertenencia. Establece el orden correspondiente, su sitio en la tierra. En algunas culturas las piedras albergan el alma de los antepasados, ligada a la tierra, al sepulcro; por extensión a la lápida. Sin embargo con frecuencia también son interpretadas como contenedores del destino, como en el caso de las runas y aún se las puede encontrar, asociadas a una maldición; tierra eres y en tierra te convertirás. En este caso la muerte tiene su sitio en la tierra y comparte el mismo destino.

Grabado 4 "Hemos concertado una alianza con la Muerte" Isaías 28:15

Ilustración que precede al capítulo titulado: CELEBRA LA MUERTE E UNA ESPECIE DE CONTRATO MATRIMONIAL Y ENGAÑA TRAIORAMENTE A SUS MARIDOS<sup>136</sup>



<sup>136</sup> Capítulo VII, p. 133.

#### Grabado 4

*Paercusimus faedus cum morte.* “Hemos concertado una alianza con La Muerte”.

#### Preiconografía descriptiva.

En una habitación cerrada, de techo con vigas y piso a manera de tablero de ajedrez, se encuentran tres figuras que casi en el mismo plano ocupan la totalidad del espacio. La primera a la izquierda del plano es un varón de cabello largo, peinado de coleta anudado con un lazo y traje a la usanza de los caballeros de fines del siglo XVIII; calzón ajustado hasta media pierna, medias, chaleco, corbata y cascaca de largos faldones con cuello alto y vuelo. Camisa con puños y cuello de encaje y, zapatillas con hebilla <sup>137</sup>. Termina su atuendo con una espada al costado izquierdo. La segunda figura ocupa el centro del plano y es un personaje con cara humanoide; el torso y los brazos son humanos, las piernas son de cabra, los pies están ligeramente humanizados, tiene cola larga, de la espalda destacan dos alas de murciélago y de la frente surgen dos cuernos y las orejas son grandes, picudas y están colocadas en la parte superior de la cabeza. El pelo de la cabeza, rostro y cuerpo es abundante e hirsuto. Su mano derecha está apoyada ligeramente sobre el hombro izquierdo del caballero.

La figura que ocupa la izquierda del plano es un esqueleto que con la diestra estrecha la mano correspondiente del caballero.

---

<sup>137</sup> Para la descripción de los trajes se tomó como base las ilustraciones del sitio de Internet <http://icarito.tercera.cl/encvirtual/historia/traje/> Consultado 16 mayo 2005.



## Iconografía

El tablero lleva dos simbolismos, por una parte el juego de ajedrez y por otra el arcidriche o damero en si mismo. En el primer caso como paradigma de la batalla entre dos antagonistas; el juego de la vida y la muerte y en el segundo caso el campo de acción de la batalla, el mundo cósmico.

El elegante caballero, simboliza la humanidad, la juventud, la salud, la buena fortuna y el disfrute de una vida generosa, elegante y fácil.

El humanoide de piernas de cabra, cola y cuernos, orejas puntiagudas y alas de murciélago es considerado por la imaginaria cristiana, a partir de la Edad Media, asociado con la personificación del mal, la lujuria y Satán.

Los cuernos en el contexto bíblico son símbolos de poder, imagen de arma poderosa, poder agresivo, fuerza activa.<sup>138</sup> Es también una imagen divergente: dos - ambivalencia. En este contexto el Diablo o Satanás con frecuencia se representa con cuernos.

La acepción más general para las alas es una noción de ligereza y elevación espiritual. Se asocian a la pretensión del alma al estado supraindividual. Implica una facultad cognoscitiva; el que comprende tiene alas. Al estar atrofiadas, el simbolismo se revierte; pierden su valor de elevación espiritual y la aspiración se la trastoca en ambición.

La acepción bíblica para demonio es estrictamente la de un espíritu negativo, ángeles caídos en desgracia ante la divinidad. Se utiliza en el mismo sentido que diablo; el que calumnia y también como del hebreo Satanás -el que siembra la discordia. Es utilizado para personificar el mal y por ende el pecado. Se le representa con características semihumanas y semiangelicales que

---

<sup>138</sup> Salmos 75: 6.

generalmente incluyen alas, cuernos, rabo, patas de macho cabrío, colores oscuros, rostro deshumanizado.

El esqueleto humano conserva su representación de la Muerte y particularmente en esta imagen, está asociada a la dama del juego de ajedrez. Representa además la fuerza cósmica.

Los personajes forman una trilogía formada por el hombre, el pecado, personificado en el diablo y la muerte.

### Relaciones iconológicas

En este grabado la Muerte y la Humanidad -de ahí el plural 'sus maridos' que emplea Bolaños en su texto- celebran un contrato matrimonial, ninguno consumado por impotencia o defecto corporal. Sus maridos (por contrato, no por sacramento) obtienen por dote una aparentemente eterna juventud y salud; en la confianza de un lejano y casi no pensado encuentro con la muerte. Son engañados, pues la Muerte falta a la fidelidad del contrato.<sup>139</sup>

El lujo en la vestimenta del hombre alude a la vida suave de una conciencia complaciente y cómoda. El hombre estrecha la mano de la Muerte ante la mirada testimonial del demonio, personificación del pecado.

El cabro designa con frecuencia a los poderosos, ricos o de renombre. En la tradición cristiana es el animal réprobo y depravado, imagen del mal cristiano. Combinación del fauno, sátiro que tiende a convertirse en la antítesis de la divinidad. El demonio del pecado, por extensión el infierno al cual temer. Menos frecuente es asociarlo al antiguo animal del sacrificio mosaico, el medio para la remisión del pecado. Por otra parte como emisario se considera el que carga la culpa; chivo expiatorio.

---

<sup>139</sup> Bolaños 1992, p. 136.



Las alas implican la elevación hacia lo sublime, por antítesis caída hacia el abismo y ausencia de Dios. Como atributo más característico del ser divinizado, al perderlas pierde su calidad etérea, su elevación divina. Al ser inutilizables, transforma el símbolo en el enemigo de la divinidad.

El tablero de ajedrez toma particular importancia en este grabado. En la India, de donde es originario, el arcidriche o damero, simboliza la imagen del orden cósmico; tejido de luz y sombra de sus 64 escaques o casillas sintetizan la realización de la totalidad cósmica. Representación de las oposiciones esenciales: vida-muerte, hombre-mujer, bien-mal, cielo-infierno, sombra-luz, blanco-negro. Es el campo de acción de las fuerzas cósmicas, de lo divino en movimiento.

En Europa el ajedrez tiene una característica cortesana <sup>140</sup> juego de inteligencia y rigor, como símbolo de combate puede trasladarse la lucha interior del hombre. Juego de caballeros -la parte intelectual de la actividad real- en este caso el juego intelectual de la Emperatriz de los Sepulcros, que a más de jugador es la poderosa Dama en el tablero de la vida.

---

<sup>140</sup> Becker, p. 19.

Grabado 5 "Tomad consejo sobre lo que debemos hacer" II Samuel, 16:20

Ilustración que precede al capítulo titulado: CEL EBRA LA MUERTE UN CONCILIÁBULO PARA DELIBERAR SOBRE LA MATERIA DE POBLAR QUANTO (sic) ANTES LAS COLONIAS DE LA TIERRA ADENTRO.<sup>141</sup>



<sup>141</sup> Capítulos VIII y IX, p.140.

## Grabado 5

*Inite consilium quid agere debeamus.* “Tomad consejo sobre lo que debemos hacer.”

### Preiconografía descriptiva

En una habitación, con piso o a manera de tablero de ajedrez, se encuentran cuatro personajes. El primero a la izquierda del plano es un esqueleto humano que, bajo un palio, parece arengar a los otros tres personajes. Al fondo se encuentran tres figuras sentadas en un sillón de tres plazas. La primera, que ocupa el centro del plano, es una figura femenina de largos y amplios ropajes, manto y cofia. Sostiene un vaso o copón en la mano izquierda. Al centro se encuentra un personaje con cara humanoide y aspecto de macho cabrío; el torso y los brazos son humanos, las piernas son de cabra, garras de ave de rapiña a manera de pies, tiene cola larga y de su frente surgen dos cuernos, las orejas son grandes, picudas y están colocadas en la parte superior de la cabeza. Sostiene en las manos un escrito. El cuarto personaje, masculino, también está vestido de amplios ropajes, su mano derecha se eleva a la manera de quien solicita la palabra en una asamblea. Termina la escena un cortinaje sobre la pared del fondo.

### Iconografía

El tablero de ajedrez. Al igual que en la ilustración número 4, simboliza por una parte el juego de ajedrez; el juego de la vida o la batalla entre dos contendientes y por otra el arcidriche o damero en sí mismo; campo de batalla donde se celebra la acción del mundo cósmico.

El palio real, como en el grabado 1, reviste de protección,<sup>142</sup> dignidad y poder al personaje principal, la muerte. En su dignidad de emperatriz, recibe los dones que le otorga la divinidad y a su vez los ejerce sobre sus súbditos.

El esqueleto humano, como en todas las ilustraciones de este texto alude a la personificación de la Muerte. En esta lámina se la presenta como antítesis de la vida de la humanidad.

La figura femenina<sup>143</sup> que sostiene un vaso o copón adquiere su simbología precisamente de éste último: es símbolo de camaradería, (que circula de mano en mano). En la Biblia adquiere un doble significado: la copa de la ira, emblema del castigo divino o de abundancia y presencia de Dios.<sup>144</sup>

El humanoide, con características de macho cabrío: cola, cuernos, orejas grandes y en punta, garras en lugar de pies: como ya se expuso, personifica en las ilustraciones de Agüera al Demonio.

A la figura masculina de esta ilustración Bolaños la identifica en su texto como al Apetito.<sup>145</sup>

### Relaciones iconológicas

Como ilustración que es de un texto, debe interpretarse cercanamente a la lectura de los capítulos aludidos donde el autor señala la identidad de los personajes; el masculino para personificar al Apetito y por extensión la figura femenina como Gula.

---

<sup>142</sup> Para la interpretación de los símbolos se tomó como referencia inicial el libro de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*. Como complemento se utilizó el libro de Ugo Becker, *Enciclopedia de los Símbolos*. En cualquier otro caso se hará la referencia respectiva al pie de notas.

<sup>143</sup> Si bien, en su texto Bolaños no la identifica específicamente, por el discurso del Apetito se puede inferir que se trata de la gula. Bolaños, 1992, p. 143.

<sup>144</sup> Becker, p. 86.

<sup>145</sup> Bolaños, 1992. p.142.

El tablero de ajedrez conserva en esta ilustración los dos simbolismos anotados anteriormente: por una parte la batalla entre dos individuos o partidos contrarios y por otra es el propio campo de acción del conflicto cósmico en la lucha por la vida donde la dama es la Muerte. En este caso el enfrentamiento de los antagonistas va más allá de lo evidente, es el enfrentamiento por la vida o la muerte eternas. Esto se refuerza con el texto de Bolaños que pone en boca del Demonio la frase: “para poblar cuanto antes los sepulcros y las trojes del infierno”.<sup>146</sup>

El palio real, como ya se anotó en la primera ilustración, simboliza la protección, la dignidad y el poder que -en este caso la Emperatriz de la Muerte- recibe del cielo y que a su vez otorga a sus servidores. De alguna forma el Apetito, debilidad humana llevada al grado de pecado capital en la Gula, sirven a la Muerte por voluntad divina.

La figura femenina que sirve para personificar a la Gula lleva en la mano un vaso o copón y se justifica para dar congruencia al título del capítulo que nos ocupa “Celebra la Muerte un conciliábulo” el cual únicamente puede darse entre camaradas; el copón es símbolo de camaradería, pues circula de mano a mano para brindar y acordar con él.

Sin embargo en la Biblia además de indicar abundancia adquiere también otro significado: la copa de la ira, emblema del castigo divino<sup>147</sup> cuando se han colmado los límites. Límites que por demás está decir, serán pues todos a prueba en esta lucha entre el bien del alma humana y el mal representado por el Demonio quien dotado de cola, cuernos, orejas y garras, todos ellos símbolos de bestialidad y por tanto de bajeza, con engaño, malicia y astucia empleará todos los pecados contra el hombre para abreviar su vida. Función que de

---

<sup>146</sup> Bolaños, 1992, p. 148.

<sup>147</sup> Becker, p. 86.

acuerdo al texto de Bolaños se justifica en el Antiguo Testamento, “los años de los malos se abreviarán.”<sup>148</sup> Esta es la razón por la que el demonio sostiene entre sus manos un escrito; el Antiguo Testamento, que utiliza para dar veracidad a sus palabras -primordial en él, pues es mendaz por naturaleza-. De esta manera se pone de manifiesto la eficacia del pecado en cadalsos y patíbulos pues acelera la corrupción de los hombres: El aguijón de la muerte es el pecado <sup>149</sup> lo que se explica en el texto de San Juan quien describe a la muerte como uno de los cuatro jinetes del *Apocalipsis*, cabalgando en un caballo verduzco.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> *Proverbios*, 10:27.

<sup>149</sup> *I Corintios* 15:56.

<sup>150</sup> *Apocalipsis* 6:8. En otras versiones se traduce: bayo, amarillo.

Grabado 6 [Sin título] Ilustración que pertenece al capítulo titulado:  
PESADUMBRE QUE TUVO LA MUERTE EN EL AFALLECIMIENTO DE UN  
MÉDICO QUE AMABA TIERNAMENTE.<sup>151</sup>



<sup>151</sup> Capítulo X, p. 154.



## Grabado 6

[Sin título]

### Preiconografía descriptiva

La ilustración representa un lujoso mausoleo con escalinatas, columnas y cirios. En el centro se representa un sol crepuscular que se oculta tras el océano. En la playa, en el ángulo izquierdo, un arbusto seco y oscuro. Corona el mausoleo un pequeño cadáver sobre una pira funeraria. Termina la composición una paloma que porta en el pico un listón con un a inscripción. Regresando a la totalidad de la lámina, el extremo derecho la cierra una gran columna, aparentemente de mármol. Sobre ella y recargado en ella está un esqueleto humano, que cabizbajo, apoya la calavera sobre la palma de la mano derecha.

### Iconografía

Un Mausoleo o una tumba, sin importar el lujo o su humildad, recuerda la simbología de la montaña, <sup>152</sup> modesta réplica de los montes sagrados, depósitos de la vida. Representa la perennidad de la vida a través de sus transformaciones y por tanto morada del difunto. Para el mundo cristiano es el lugar de metamorfosis del cuerpo material en espiritual, en espera del renacimiento el día del Juicio Final. Sin embargo también es un abismo donde el hombre se sumerge ineludiblemente.

Las escalinatas o escaleras normalmente son utilizadas para simbolizar ascenso en la escala espiritual así como para también para enaltecer.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Ver ilustración No. 2.

<sup>153</sup> Becker, 125



Las columnas son el elemento esencial de la arquitectura, son el soporte del edificio. Representan la solidez en todos sus aspectos. Es pertinente también su significado como -al igual que el árbol- nexo entre el cielo y la tierra. Dos columnas para el cristianismo encuentran su significado en las dos columnas de bronce que se dice se erigieron en vestíbulo del templo de Salomón.

Las velas o cirios representan el tiempo que se consume. En varias tradiciones religiosas son sinónimo de fe y divinidad y se utilizan en los funerales para simbolizar la luz con la que el hombre participa de la divinidad y que sin embargo la muerte puede apagar.

Así como el día se extingue en un sol crepuscular, la vida del hombre tiene, a su vez, un crepúsculo antes de la noche de la muerte.

El árbol seco y oscuro es, por antonomasia, la representación de lo que muere, la extinción de la sabiduría de la vida.

A partir de la leyenda de Noé, en el mundo cristiano la paloma es símbolo de paz y reconciliación con Dios.

Un listón o cinta debe equipararse al nudo como símbolo de ligadura o nexo. Sin embargo es pertinente recordar que una cinta suele otorgarse como premio por la consumación de una meta y que, por otra parte, es también indicio de vanidad.

El esqueleto humano se presenta en esta lámina como doliente de la humanidad.

Relaciones iconológicas.

Haciendo alusión al antiguo mote usado en México o de “matasanos” aplicado a los médicos incompetentes, Bolaños pone a este personaje al

servicio de la Muerte quien, acelerando el camino por la vida de muchos hombres sanos, se convierte en activo proveedor de la muerte, con la no poca complicidad de los boticarios. Vaya como muestra un fragmento de los versos que dedica en su texto al tema:

“Ese cadáver tan flaco,  
fue objeto de mis encantos,  
y fueron sus triunfos tantos  
que ajustándole la cuenta,  
abasteció de osamenta  
a todos los campos santos.

Setecientas carretadas,  
como ministro más fiel,  
me ha entregado don Rafael  
de calaveras mondadas”.<sup>154</sup>

Aquí el mausoleo toma diversos significados: la Muerte como deudo, dedica con pompa y lujo un mausoleo a la memoria del médico; la escalera lo pone en alto, sobre la montaña que indudablemente acerca al cielo; además, las dos columnas que lo enmarcan son el vestíbulo a la divinidad. Sin embargo es pertinente notar que el texto de Bolaños señala que la inscripción que los felices sobrevivientes dedican en los listones, no son de duelo sino que alude al agradecimiento que expresan por la muerte del médico. No obstante que el listón conlleva la representación del nexo entre la vida y la muerte, también es símbolo de la meta que todos los hombres alcanzan al llegar al final de la vida.

Adorna el monumento un crupúsculo en cuyo primer plano irrumpe una paloma portadora del listón con el nexo entre la consumación de una vida terrena, -representada por un árbol seco y oscuro- y el renacer a la luz de la divinidad. Todo sugiere tranquilidad y paz; como el sol que se oculta el alma

---

<sup>154</sup> Bolaños, 1992, p. 159.

tendrá como seguro un amanecer, indicado por la paloma que al remontarse por los cielos conlleva la promesa de reconciliación con la divinidad.

Los cirios que rodean el mausoleo también aluden a la paulatina extinción de la vida, como una vela que se consume. Sin embargo en este caso la abundancia de ellos indica la reticencia de la Muerte en apagar la vida de Don Rafael, por la gran utilidad que le representaba. Sin embargo, ante la imposibilidad de contravenir lo divino, no pudo conservarlo infinitamente.

Es poco usual que un texto católico haga alusión a una pira funeraria; sobre todo en el tiempo que nos ocupa. Sin embargo en la ilustración la pira corona el mausoleo, lo que libremente se puede interpretar como una consumación de la vida.

Siendo este un libro de carácter eminentemente católico, el nombre del doctor –Rafael– alude a la leyenda y devoción de que es objeto el Arcángel Rafael<sup>155</sup> –como sanador de Tobías– Bolaños en su texto lo apellida De la Mata con lo que nuestro personaje es una incongruencia en sí mismo; un sanador que mata, vale así el adjetivo de “matasanos”.

La actitud de la Muerte ante el deceso de Don Rafael no puede ser más patente, imposibilitada para llorar, pues carece de ojos, se ha desplomado hasta la base misma de una gran columna, que está por demás decir constituye la representación del soporte mismo de la estructura de la muerte. Lamenta la pérdida de su “amantísimo proveedor”.

Por antonomasia el médico don Rafael resultaba el mejor proveedor de la Muerte. Así, tanto las columnas como el elevado mausoleo adquieren, el primero, un sentido de templo y las columnas a su vez toman el significado de piedra sacrificial; pues según el texto de Bolaños, la Muerte, que desea

---

<sup>155</sup> Considerado en México santo patrono de los médicos.

mantener con vida al médico, debe sacrificar lo, pues no tenía, muy a su pesar,  
“privilegio para pasar más allá”.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup>Bolaños 1992, 157

Grabado 7 "Entonces el rey demudó su semblante, y conturbáronle sus pensamientos" Daniel 5:6. Ilustración que precede al capítulo titulado: EL INCÓGNITO EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE BABILONIA.<sup>157</sup>



<sup>157</sup> Capítulo XIII, p. 178.

## Grabado 7

*Facies Regis commutata est, et cogitationes ejuss conturbabant cum.*

“Entonces el rey demudó su semblante, y conturbáronle sus pensamientos”.

### Preiconografía descriptiva.

Al centro del plano la ilustración muestra tres personajes sentados a una mesa, servida con vasos y platos. Todos están vestidos a la usanza francesa del siglo XVIII; lujos as casacas largas, calzón ajustado a media pierna, chaleco de brocado o chupa, encajes en cuello y puños, zapatilla con hebillas y peinado de coleta sujeto con un lazo. Un cuarto personaje, a la derecha del plano y que sólo se observa parcialmente, atiende el servicio del banquete. El primer y segundo personaje dirigen la mirada hacia el ángulo superior derecho de la habitación donde, flotando, se observa un brazo humano que sostiene una pluma de ave en la mano con la cual escribe un texto sobre la pared. Terminan la composición una gran ánfora que se encuentra al centro en primer plano y finalmente un cortinaje se recorre en el fondo de la composición en el ángulo superior izquierdo.

### Iconografía

El personaje principal es sin duda el Baltasar bíblico asociado al libro de Daniel.

La Mesa está ligada estrechamente al banquete, es indudable su significado como ágape social, sin embargo también se puede considerar como la manifestación de abundancia de dones celestiales. Ligado a la interpretación

del escrito en la pared, puede remitir a la noción de la mesa donde Dios escribe los destinos de los hombres.<sup>158</sup>

El brazo humano alude al texto bíblico del libro de Daniel, una presencia invisible que como un cometa anuncia, según la creencia más popular, la llegada de catástrofes y fatalidad. Emisario de la divinidad<sup>159</sup> es por tanto o símbolo de la fuerza y del poder divinos.

La pluma de ave, alude a lo que está escrito en su carácter de inalterable “lo que está escrito” o destino. Es el signo visual de la actividad divina, de la manifestación del Verbo.

En la Biblia el vaso o cáliz de Baltasar se refiere a los vasos sagrados que Nabucodonosor, padre de Baltasar, saqueó del templo de Jerusalén en el año 598 a.C. Es también un símbolo de la abundancia que desborda.<sup>160</sup>

El ánfora de la ilustración alude a la embriaguez de Baltasar que lo induce a beber en los vasos sagrados. Sin embargo también puede interpretarse en el sentido de “contenedor de un tesoro”. Al estar abierto indica la receptividad de lo alto o divino.

Una cortina es un velo que cubre el misterio, lo secreto. Por el contrario, develar es descubrir lo que está oculto.

---

<sup>158</sup> Becker, 210.

<sup>159</sup> *Daniel* 5, 1-30.

<sup>160</sup> Becker, p. 62.

Haag en su *Breve diccionario* dice: El libro de *Daniel* está dividido en dos partes, en la primera o narrativa: 1-69, habla de un joven noble judío, llamado Daniel, deportado por Nabucodonosor a Babilonia y educado en su corte. Sigue viviendo en la corte también en tiempos de Baltasar, de Darío el Medo y de Ciro el persa. Se le atribuye una sabiduría extraordinaria capaz de interpretar un sueño del rey y de leer y explicar el sentido de una misteriosa escritura que le vale su aumento de categoría. p. 152.

Para datos biográficos adicionales de personajes históricos se consultó también la edición de 1982 del *Pequeño Larousse Ilustrado*.

## Relaciones iconológicas

Debe notarse en primer lugar la incongruencia histórica del ropaje con el título del capítulo, que alude a la ciudad bíblica de Babilonia, y el afrancesamiento de los trajes de los personajes. Puede obedecer a la intención del artista en dar a la escena un ambiente de lujo y riqueza propia de una corte real, asociada a la Francia del siglo XVIII<sup>161</sup> o bien a la influencia de las ilustraciones europeas, principalmente Francesas que desde el siglo XVII y hasta el XVIII marcó la moda en Europa y por extensión en la Nueva España.<sup>162</sup>

El grabado nos traslada a la Biblia y nos narra el banquete de Baltasar mencionado en el libro de Daniel (5 : 1-30). La mesa no deja duda sobre el evento que se celebra: un banquete en una corte real; los platos y los vasos nos hablan de abundancia, pero también debe leerse la profanación cometida contra la santidad de los vasos, pues debido a su procedencia —el templo de Jerusalén— son apreciados como cáliz sagrado, donde se contiene el bálsamo de la inmortalidad y donde la divinidad deja caer sus dones.<sup>163</sup> Lo mismo se aplica al ánfora, considerado recipiente de lo otorgado por el cielo como gracia-, los bienes recibidos por los reyes gracias a la generosidad divina. Sin embargo aquí tiene un doble significado pues nos habla de la embriaguez que lleva a Baltasar, y a su corte, a beber en los vasos sagrados.

Estado de cosas que se ve interrumpido por la aparición inexplicable de un texto escrito sobre la pared: “En aquel momento, aparecieron unos dedos como de mano de hombre que escribía enfrente del candelero, sobre la

---

<sup>161</sup> En 1792 fecha en que este libro se edita, acababa de caer la corte de Luis XVI, 1789, considerada *summa* de lujo y disipación moral.

<sup>162</sup> Para mayor información e ilustraciones consultar la página electrónica *Arte e Historia de México*.

<sup>163</sup> En este caso, el texto precristiano no puede interpretarse como continente de la sangre de Jesús de Nazaret.



superficie de la pared del palacio del real y el rey veía la palma de la mano que escribía.<sup>164</sup> Profecía que a manera de aparición celestial anuncia la presencia divina que traza el destino y que, a la letra, nos dice la *Biblia* en la boca de Daniel (5:25): Mené, mené, tequel, ufarsin; quien lo interpretó como: "...ha numerado Dios tu reinado, y le ha fijado término, has sido pesado en la balanza y has sido hallado faltoso de peso y dividido ha sido tu reino, y se ha dado a los medos y a los persas".<sup>165</sup> Lo concedido por Dios, termina cuando Él lo dispone y dice la *Biblia* a continuación: "Por lo cual envió él los dedos de aquella mano que ha escrito eso que está señalado".

Esta revelación, nos habla de la pérdida del poder en la tierra, pues según se dice; Baltasar, el último monarca caldeo de Babilonia, fue asesinado esa noche.<sup>166</sup> Al respecto nos dice Bolaños refiriéndose al mensaje que la Muerte envía a Baltasar: "...que quanto (sic) [antes] lo aguardaba en el sepulcro, para que alguna parte de su real convite participasen los gusanos."<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> En los textos Hebreos, Daniel es considerado un hagiógrafo o amanuense, sin embargo en las versiones cristianas Daniel se considera el cuarto de los profetas mayores, esta diferencia se debe en parte a las diferencias cronológicas del *libro de Daniel*.

<sup>165</sup> *Daniel* 5: 25-29.

<sup>166</sup> Presumiblemente por orden de Ciro en el año 539 aC.

<sup>167</sup> Bolaños, 1992, p. 182.

Grabado 8. "Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no vivirás " II Reyes, 20:1 Ilustración que precede al capítulo titulado: ISAÍAS EMBAXADOR DE LA MUERTE EN LA CORTE DE EXEQUIAS.<sup>168</sup>



<sup>168</sup> Capítulo XV, p. 193.

## Grabado 8

*Dispone Domui tuae quia morieris tu, et non vives.* "Dispón lo referente a tu casa porque vas a morir y no vivirás"

### Preiconografía descriptiva

En una habitación cerrada, ocupa todo el fondo del plano un lujoso lecho con palio donde yace, llorosa, la figura de un hombre joven semi-incorporado que enjuga sus ojos con un pañuelo. A su diestra de encuentran, sobre una mesita de noche y soportados por un cojín, cetro y corona. Una segunda figura ocupa el centro del grabado; es un hombre anciano y barbado que de pie a la derecha de la cama, viste túnica, jubón y calzas largas, está tocado con un gorro o sombrero. Sostiene en la mano derecha un documento presumiblemente escrito, que muestra al hombre en la cama.

### Iconografía

Los personajes ilustrados, de acuerdo al texto son: Ezequías, quien apoyado en su mano derecha se reincorpora en su cama, y el profeta Isaías parado a su diestra.

En esta escena el lecho está asociado al lugar de la muerte con el mismo significado que el horizonte —es la línea aparente que separa el cielo de la tierra—. La cama participa de la dualidad de la tierra; comunica y absorbe la vida.

Para el cristianismo el cuerpo del hombre es el contenedor del alma, por lo que, al incorporarse, puede interpretarse como la vida restaurada por la gracia divina.

El palio reviste de realeza. Simboliza la gracia otorgada por la divinidad a un hombre. Es el símbolo externo de la dignidad, protección, autoridad y poder que cubre a un rey por designio de Dios.

El llanto es la gota que se evapora después de dar testimonio; puede ser de dolor, de pena o aún de alegría.

La diestra marca el sitio de los elegidos en el juicio final. A la derecha está el paraíso. Los presagios favorables aparecen a la derecha; simboliza fuerza, poder, éxito. En la tradición cristiana simboliza el porvenir, y conlleva un valor benéfico.

Un escrito o en su caso las Escrituras -como transcripción física de la voluntad de Dios- son un signo visual de la actividad divina; son la manifestación del Verbo.

La corona,<sup>169</sup> como ya se vio, al ocupar la cabeza rebasa la cima del cuerpo lo que significa que su poder sobre otros hombres son un don del cielo. El círculo sintetiza el infinito y la unión del monarca con la divinidad. El poder de un rey que es conferido o retirado por la voluntad de Dios.

El gorro o sombrero participa del simbolismo de la corona como señal de poder y como instrumento mediático para recibir la influencia divina.

El cetro real<sup>170</sup> como ya fue dicho, simboliza la presencia de Dios; establece al monarca como jefe por voluntad directa de la divinidad. Acorde a la tradición cristiana es soporte del mundo pues el cetro-columna sostenido por lo alto, por generosidad divina, trasporta el poder del cielo al poder terrenal.

---

<sup>169</sup> Véase la interpretación del grabado número 1.

<sup>170</sup> Símbolo asociado también a los grabados 1 y 10.

## Relaciones iconológicas

El personaje postrado en el lecho es el bíblico Ezequías, rey de Judá, hijo de Ajaz o Acaz.<sup>171</sup> Es notable el juego de palabras que forma el nombre del personaje principal: Ezequías con “Exequias” sinónimo de funerales. La historia a que se refiere Bolaños se narra en la Biblia, del capítulo 18 al 20 del *Segundo Libro de Reyes*.

El profeta a quien se refiere el texto es Isaías,<sup>172</sup> hijo de Amós, considerado el primero de los cuatro profetas mayores, quien en el siglo VIII a.C., fuera consejero de Ezequías rey de Israel. La escena que narra Bolaños se refiere específicamente al *Segundo libro de Reyes*, 20: 1-11.

En esta escena, el palio que cubre la cama de Ezequías nos habla de la protección, la dignidad y el poder que un rey recibe por voluntad divina. Sin embargo está postrado en su lecho de muerte,<sup>173</sup> donde recibe a un emisario de la divinidad; al profeta Isaías a quien el artista representa tocado de un gorro o sombrero, lo que denota su rango y dignidad pues el sólo hecho de llevar cubierta la cabeza ante la majestad del rey, implica prerrogativas de superioridad. Además un sombrero es al igual que en el caso de una corona, un símbolo de poder, en este caso ligado a la magia y al misterio de sacerdotes y magos. Implica que su cabeza está tocada por lo divino, aquí con el don de la profecía.

La cama donde yace el rey participa de la dualidad de la tierra, que lo mismo es instrumento donde se alumbra a la vida, como lecho donde la tierra

---

<sup>171</sup> Ezequías (Yahveh es mi fortaleza) hijo de Acaz, decimotercer rey de Judá (725-697); se dice que destacó por su piedad. Se enfrentó a Sennakerib, monarca asirio quien lo derrotó en el 702. a.C.. Hagg, p. 229.

<sup>172</sup> Isaías (Yahveh es salvación), aparentemente originario de Jerusalén. Inicia su actividad profética después de Amós y Oseas: el tema de su predicación fue: el juicio de Dios está cerca, sólo un pequeño “resto” será salvado. Se cree murió poco después del 701. Haag, p. 310-311.

<sup>173</sup> Dice la *Biblia* en *II Reyes* 20: 1-7, que Ezequías tenía un tumor, del que fue sanado por voluntad divina y reinó 15 años más.

absorbe nuevamente la vida. Ezequías está representado al momento de incorporarse, lo que para el simbolismo cristiano significa que el cuerpo (antes horizontal al sepulcro) ha sido sanado por la gracia divina y purificado por la oración, que se alcanza por la santidad de un justo – aquí representado por el llanto-, expresión del sentimiento verdadero y profundo que, incontrolable, brota del interior (alma) y se derrama como testimonio del dolor y aún de miedo, ante la proximidad de la muerte.

Sin embargo el llanto pudiera interpretarse como una manifestación de alegría pues debe notarse que el profeta y los símbolos del poder real, cetro y corona, están a la derecha de Ezequías.

La diestra marca el sitio de los elegidos en el juicio final, la entrada al paraíso. Los presagios favorables aparecen a la derecha; simbolizan fuerza, poder y éxito. Además en la tradición cristiana simboliza el porvenir y conlleva un valor benéfico.

Las infaustas noticias que porta Isaías, se transforman gracias a la oración y por merced de la divinidad, en buenas nuevas. Le es otorgada la oportunidad de recuperar la salud y por ende representa la extensión de su reinado y poderío terrenal por voluntad de Dios. Se renueva la unión con la divinidad.

Así el anuncio de muerte a través de un profeta o en un caso más cotidiano, de una enfermedad, -frecuentes embajadoras de la muerte- puede considerarse como un privilegio para un hombre justo, que ante la inminencia de la muerte puede orar a Dios y conservar la gracia divina y la vida.

Grabado 9. "Por tanto, en verdad recordó el mal que hizo" Ilustración que precede al capítulo titulado: SE VISTE LA MUERTE DE DISTINTO ROPAJE PARA PRESENTARSE A LA CABEZERA DE UN PECADOR ENVEJECIDO EN SUS CULPAS.<sup>174</sup>



<sup>174</sup> Capítulos XVIII y XIX, p.211.



## Grabado 9

*Nunc vero reminiscor malorum, quae feci.* "Por tanto, en verdad recordó el mal que hizo".

### Preiconografía descriptiva.

En una habitación cerrada de cuyo techo cuelga, a la derecha del plano, una cortina, yace un hombre en su lecho. De rostro demacrado, le cubre una túnica a manera de mortaja. Unos almohadones sostienen semi-recostado el torso. A horcajadas sobre él un esqueleto se inclina y sujeta al hombre de la muñeca derecha. En primer plano, a la izquierda, se encuentra una mesita de noche sobre la que se acumulan algunos frascos, pastillas y remedios. A la izquierda del plano y mirando de frente al hombre un enorme rostro inhumano, bestia de cuyas fauces surgen llamas que apuntan hacia el lecho.

### Iconografía

Yacer en un lecho al igual que en el grabado 8, está relacionado con el lugar para morir, con el mismo significado que el horizonte establece el límite de la tierra,-. El horizonte es a su vez un signo del futuro; bueno o malo. A su vez el lecho participa del simbolismo de yacer en la tumba. Sueño eterno como imagen de morir.

La mortaja es el último lienzo que cubre el cuerpo del hombre antes de ser devuelto a la tierra. Participa de la misma etimología de mortal; esto es sujeto a la muerte.

El término a horcajadas se deriva de horca<sup>175</sup> símbolo ambivalente asociado a encrucijada que simboliza la tendencia a la diferenciación de los

---

<sup>175</sup> En México es más común el uso del término horqueta, horquilla para describir el punto donde una rama se divide en dos puntas.



individuos salidos de un origen común. Dos ramas vinculadas por un mismo origen hablan también de indiferenciación, razón por la cual es un símbolo pasivo, femenino. Si se utiliza para aprisionar entre sus ramas como entre dos mandíbulas entonces se convierte en el emblema del diablo y de las fuerzas inconscientes.

Si bien el esqueleto humano, como en todas las ilustraciones de este texto en las que figura, alude a la personificación de la Muerte, en este caso va más allá; simboliza la muerte eterna como castigo por el pecado.

La mano derecha del hombre está sujeta, se le impide todo movimiento. Normalmente la derecha es la mano diestra, masculina, la que blande la lanza, que muestra poder y voluntad. Simboliza fuerza destreza, éxito. La derecha es el principio activo, el porvenir; los presagios favorables aparecen a la derecha. A la izquierda queda el pasado, sobre lo que el hombre no puede influir.

La misma palabra hebrea ' *iad* ' se utiliza para designar mano, manufactura y poder. Es símbolo de acción y construcción. En la simbología cristiana representa la supremacía y el poderío. Tratándose de Dios la derecha es la mano de las bendiciones y los dones.

A la izquierda, que en español conlleva el significado de siniestra, es el antónimo de derecha o recta. En la tradición cristiana la siniestra es la oposición a la voluntad divina. El diablo marca a quienes se consagran marcándolos en el ojo izquierdo con uno de sus cuernos. Los condenados van a la izquierda pues es la dirección de la entrada al infierno.

En esta escena el monstruo o bestia es la entrada de los condenados al infierno. Generalmente un monstruo custodiaba el paso de una puerta, tesoro, secreto, abismo.

El fuego adquiere una significación como elemento purificador ; relacionado con la destrucción y la consumación, al infierno y a la cólera divina. Las llamas brotando de la boca o de los ojos pueden interpretarse como vicios: maledicencia, gula, lujuria, envidia. Representa al infierno, lugar cristiano de castigo el cual generalmente es descrito como un sitio de eterno e insoportable calor y tormentos por medio del fuego.

### Relaciones iconológicas

El anónimo pecador yace abandonado a un destino sin esperanza ni salvación. Ha alcanzado el horizonte de su existencia y el lecho como prolongación de la tierra parece absorber su vida.

Las mantas que lo cubren semejan la mortaja que, pudorosa, se adelanta a cubrir los restos mortales del hombre ya sujeto por la muerte quien a horcajadas parece anunciarle los suplicios del infierno . La muerte al adoptar esta posición aprisiona al condenado en las fauces de la horca símbolo de la indiferenciación igualadora de su presencia. El hombre ha caído en sus manos, le tiene a su merced. Es ella quien ejerce el poder y la supremacía. Al estar sujeto, el hombre abandona el poder que le ha sido conferido, su mano derecha malogra su capacidad de crear, su poder y voluntad. Símbolo de éxito y destreza la mano ha perdido sus aptitudes para construir y actuar, sin ello se iguala a las bestias.

La derecha es el principio masculino, activo; el futuro. Al estar sujeta por la muerte su principio actuante se nulifica y se transforma en pasado sobre el cual el hombre ya no puede influir.

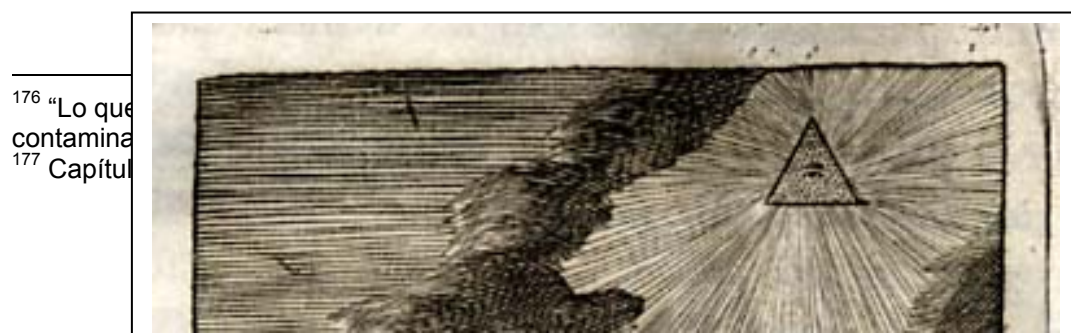
Las fauces que ocupan el ángulo izquierdo del plano son indudablemente la entrada al infierno que se abren monstruosas para dar paso

al abismo. Son las fuerzas irracionales de la bestia que la *Biblia* asocia a lo tenebroso y abisal. Por otra parte cada hombre conlleva su propia bestia; fuente del desorden y los deseos perversos, contra los que se debe luchar -y derrotar- para poder triunfar a los ojos de lo divino. La desmesura boca abierta y amenazante de la bestia implica ser tragados y mordidos por los terribles de los demonios. Aquí puede manejarse el concepto diablo- demonio interno, como aquello que se opone a la voluntad de lo divino. Es la imagen de la angustia de ser devorados sin retorno, dejar de existir por nuestros propios actos. Pero una boca que se quema también alude al castigo que la boca misma ha provocado con la maledicencia.<sup>176</sup>

La imagen del infierno se ve reforzada con las llamas que parecen brotar de la boca de la bestia. El infierno es el lugar cristiano de castigo el cual generalmente es descrito como un sitio de eterno e insoportable calor y tormentos por medio del fuego relacionado con la destrucción, la consumación y la cólera divina.

Los remedios y medicamentos a la izquierda anuncian el vano esfuerzo por conservar la vida, y el cortinaje, atrás del moribundo, nos indica que toda posibilidad de acción ha quedado en el pasado. Al abrirse devela la verdad que al final no puede ocultarse ni remediarse.

Grabado 10. "Escucha mi súplica" Judith 9:12 Ilustración que precede al capítulo titulado: MEMORIAL QUE PRESENTA LA MUERTE A EL REY DE LOS CIELOS, QUEJÁNDOSE DE LA INGRATITUD DE LOS HOMBRES.<sup>177</sup>



<sup>176</sup> "Lo que  
contamina  
<sup>177</sup> Capítul

#### Grabado 10

*Exaudi me miseram depraecamten.* “Escucha a esta miserable que te ruega”.

#### Preiconografía descriptiva

En el ángulo izquierdo del plano superior está una nube negra que ocupa un tercio del horizonte. En ese mismo plano, a la derecha, está un triángulo, con

un ojo humano representado en el centro y \_ que parece flotar en el espacio. Está rodeado de finas líneas que aparentemente irradian desde el triángulo. Parece romper en un claro del grabado pues a la izquierda se completa la mitad superior con otra nube negra más pequeña.

A la mitad del plano inferior, cargada ligeramente a la izquierda, está un esqueleto humano hincado sobre su rodilla derecha, la mano diestra está elevada hacia el triángulo y sostiene en ella un papel con texto ilegible. A la derecha del esqueleto, en el piso y sobre un cojín están un cetro y una corona. Al fondo, el horizonte semeja una bahía y un mar donde navegan dos veleros que se alejan. A la derecha sobre una península está una torre almenada construida sobre la arena a la orilla del mar. Junto a ella, a la derecha, un grupo de cruces clavadas en el suelo. Termina el conjunto un árbol medio seco a la izquierda del esqueleto y una pequeña roca casi roza el pie derecho del esqueleto. En un recuadro inferior está la leyenda *Exaudi me miseram cantum* y la rúbrica Agüera, Fc.

## Iconografía

El esqueleto humano, alude a la personificación de la Muerte, quien en esta lámina se postro ante la divinidad como servidora y ejecutora de sus designios.

La corona y el cetro, identifican a la Muerte como la misma Emperatriz de los Sepulcros<sup>178</sup> del primer grabado. Abandonarlos en el suelo significa que ha renunciado a ellos pues al morir, valdría preguntarse: ¿Cómo presentarse ante Dios con una testa coronada?

---

<sup>178</sup> Bolaños, 1992, p. 121 inicia el capítulo V con el texto “La muy poderosa emperatriz de los sepulcros, la enemiga belicosa de los vivientes, la Muerte horrible[...”]

Los dos veleros simbolizan a los hombres, pues las naves representan al cuerpo como el vehículo de la existencia<sup>179</sup> que navegan por el mar de la vida.

El mar de este mismo pasaje simboliza la travesía que los hombres deben surcar: "este mar tan amargo está situado entre el oriente de la vida y el funesto ocaso de la muerte, corren sus aguas tan aceleradas como el tiempo".<sup>180</sup> Esta disposición parece acentuar si consideramos el triángulo luminoso colocado al oriente del soporte y la figura de la muerte en el ocaso del plano.

Las cruces nos remiten a la imagen del camposanto donde finalmente yacerán los hombres sin distinción alguna, hasta el juicio final.

La torre implica una "acción de elevarse por encima de la norma de vida".<sup>181</sup> Sobre la arena a la orilla del mar simboliza a "aquellos altivos y soberbios que intentaron levantar la hermosa fábrica de Babel"<sup>182</sup> [...] pensaban exaltar su nombre y eternizar su memoria [...] coronados de vanas esperanzas"<sup>183</sup> pues al final como cualquier cosa construida sobre arena, la muerte la derrumbará.<sup>184</sup>

Las nubes negras; del color de la negación de la vida ensombrecen<sup>185</sup> el cielo como un velo que oscurece la luz de la verdad, la tormenta de la engañosa vida del hombre en el mundo. Sin embargo la omnipotencia de Dios ilumina el cielo.

---

<sup>179</sup> Cirlot, 106

<sup>180</sup> Bolaños, 1992. p. 356. El autor inicia las conclusiones de la obra con el texto: "Este mar tan amargo está situado entre el oriente de la vida y el funesto ocaso de la muerte...todo hombre tiene que navegar este golfo de angustias y congojas".

<sup>181</sup> Cirlot, 457-458.

<sup>182</sup> Génesis, 11: 1:9.

<sup>183</sup> Bolaños, 1992. p. 299.

<sup>184</sup> Ibid p. 297. Esto se ilustra con el grabado número 14, en el que aparece un esqueleto derribando una torre con la leyenda: "He aquí que su esperanza queda burlada, con sólo su vista es derribado".

<sup>185</sup> Trevi, "sombra", pp.122-128.

El triángulo que irrumpe las sombras, en la iconografía cristiana es el símbolo de la unidad en la Trinidad.<sup>186</sup> En el centro del triángulo está el ojo<sup>187</sup> considerado el de la omnisciencia divina, cuya mirada y campo de acción es imposible eludir.

La derecha marca la entrada al paraíso también identificado como el cielo, la morada de la divinidad.

Las nubes, colocadas en mayor abundancia la izquierda del plano, dan al conjunto gráfico un valor 'siniestro'. También a la siniestra del grabado encontramos el Árbol de la Vida,<sup>188</sup> o del Bien y el Mal, que tiene sus raíces en la tierra, pero cuyos frutos están prohibidos a los hombres. En el contexto del paraíso sería sinónimo de lo bueno y amoroso, sin embargo en este grabado Agüera lo ha representado transformado en apenas un arbusto seco que nos habla de la antítesis del bien; el Árbol de Conocimiento es el de la muerte.<sup>189</sup>

Acentúa el desolado paisaje la pedra<sup>190</sup> que solitaria roza el pie de la Muerte, quien se dirige a la Divinidad diciendo: "Es patente Señor...el prolixo destierro a que injustamente me han sentenciado los mortales como si fuera yo reo [...]".<sup>191</sup> Al paraje de la muerte se llega sin posesiones, despojado de todo.

La piedra es símbolo de la madre tierra. Es lo estable, eterno y permanente. Señala el lugar designado al hombre sobre la tierra e indica el orden establecido por la divinidad; señala el destino correspondiente<sup>192</sup>. Contra toda expectativa no se considera una materia inerte, tiene la capacidad de la tierra de transmitir vida. Debido a su carácter inmutable e inalterable se asocia a

---

<sup>186</sup> Koch, Rudolf, p. 39.

<sup>187</sup> Cirlot, p. 352.

<sup>188</sup> Ibid p. 85.

<sup>189</sup> Ortiz-Osés, p. 292.

<sup>190</sup> Cirlot, p. 374.

<sup>191</sup> Bolaños, 1992. p. 222.

<sup>192</sup> Véase el grabado 18.

la divinidad. Al representar la aceptación del destino, se relaciona a la sabiduría.

### Relaciones iconológicas

El personaje central es la Muerte que, en actitud de vasallaje, se arrodilla rendida ante la divinidad. Esta se manifiesta en un rompimiento de gloria a la derecha del plano por lo que le augura a la Muerte complacencia y benevolencia. La grandeza celestial se manifiesta en el símbolo de Dios trino y uno, un todo cerrado en sí mismo, la Trinidad cristiana.

La Muerte está ante la vista de la omnisciencia divina, de quien es imposible estar fuera de su campo de acción y que mira desde un cielo luminoso en oposición a la sombra, que como enemigo, nubla y oscurece la vida del hombre.

Ante Dios, la Muerte ha dejado en el suelo los símbolos de su grandeza; yacen a sus pies corona y cetro y despojada de todo poder eleva con la diestra una plegaria: “escucha a esta miserable que te ruega... condenada a un olvido perpetuo, tan injurioso para mí, como nocivo y peligroso para ellos... se ha publicado un entredicho general para que ni en su presencia, ni en sus casas, se traten materias funestas, porque no les agrada oír de mi persona”<sup>193</sup>. Es tanto el temor a la muerte que los hombres han optado por la negación de ella y van por la vida, simbolizada en ese extenso mar que navegan como veleros sujetos a los vaivenes del viento, sin ver las señales de tormenta que los asechan siniestramente. Confiados esperan llegar a la seguridad de un fuerte. En ese afán los hombres no ven que la supuesta fortaleza está construida sobre la inconsistente arena, a la que más temprano que tarde, las olas

---

<sup>193</sup> Bolaños, 1992. pp. 221- 222.



finalmente harán caer, atrás de ella se encuentra el verdadero destino final, el cementerio cuyas cruces se perciben contra el horizonte.

La actitud de vasallaje da a la escena una carga dramática mayor. El poder de la muerte sobre los hombres es por designio de la divinidad, ella es simplemente una ejecutora inocente —cuyo destino está unido a la tierra— del decreto divino.

Grabado 11 " Vanidad de vanidades, todo es vanidad" Eclesiastés, 1:2  
Ilustración que precede al capítulo titulado: PREDICA LA MUERTE EN LA CIUDAD DE GRANADA Y CONVIERTE A UNO DE LOS MAYORES HOMBRES DE AQUEL SIGLO.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> Capítulo XXIII, p. 242.



Grabado 11

*Vanitas vanitatum et omnia vanitas.* “Vanidad de vanidades, y todo vanidad”.

Preiconografía descriptiva

La ilustración presenta dos planos; en el primero, una habitación donde, al centro y sobre su lecho de muerte, yace una mujer vestida lujosamente; ostenta cuello de armiño y corona imperial. Parado frente al lecho un hombre devela la mortaja del rostro. Este personaje viste a la usanza francesa del siglo XVIII; cascaca larga de faldones en brocado o seda, calzón ajustado a media pierna, camisa con puños de encaje, chaleco, medias blancas y zapatillas, el pelo –largo– lo sujeta con un lazo. Al fondo, en el ángulo derecho de la habitación y subido a un púlpito, está un esqueleto humano en actitud de predicar. En el quicio de una puerta y tras un cortinaje un tercer personaje observa la escena. Está vestido a la usanza castellana del siglo XVI, gregüescos acuchillados, jubón de mangas ahuecadas y acuchilladas, cuello alto y gorguera, zapatillas y medias blancas.

### Iconografía

A la mujer que yace en el lecho mortuario Bolaños la identifica como la Emperatriz Isabel, esposa de Carlos I de España y V. de Alemania.<sup>195</sup>

El hombre que descubre el rostro del cadáver es Francisco de Borja.<sup>196</sup>

El lecho mortuario, lugar de velación, es un ataúd abierto relacionado al lugar de la muerte con el mismo significado que tiene la línea del horizonte como límite entre la vida en la tierra y el cielo.

El armiño<sup>197</sup> por su valor está asociado a la nobleza de las cortes europeas; en este caso a la española. El color blanco que lo caracteriza se interpreta como inocencia y pureza de conducta de quien es investido.

---

<sup>195</sup> Bolaños, 1992. p. 244.

<sup>196</sup> San Francisco de Borja. Nació en Gandía en 1510 y murió en Roma en 1572, marqués de Lombay y duque de Gandía, virrey de Cataluña hacia 1539. Entró a la Compañía de Jesús en 1548, En su vida ocupó distinguidos cargos en el reino y en la iglesia. Fue canonizado en 1670. <http://www.enciclopediacatolica.com/f/franciscoborjasan.htm> Consultado 15 julio 2005.

La corona en forma de domo celestial nos remite a una corona imperial que confiere poder absoluto sobre sus vasallos. Su forma circular nos indica perfección y por tanto participación de la naturaleza celeste, en cuanto es un símbolo de unión con la divinidad. Los monarcas de la tierra ejercen su imperio sobre los hombres por designio divino. Es la justificación del poder de la nobleza sobre sus siervos de la tierra fundamentada en la voluntad de Dios.

La mortaja, del latín *mortalia*, cuyo significado es lo mortal, lo correspondiente a los humanos, es el último lienzo que cubre el cuerpo del hombre antes de ser devuelto a la tierra. Participa de la misma raíz de mortal, sujeto a la muerte.

La faz del hombre designa su rostro, es el símbolo del ser mismo. Es el yo, parcialmente desnudo. Al estar sin vida es únicamente materia pues ha perdido su esencia divina, al develarlo se abre la puerta hacia lo invisible.

El esqueleto humano, como en todas las ilustraciones de este texto en las que figura, alude a la personificación de la Muerte, que en este caso se presenta a los hombres como advertencia o mensajera de la divinidad para prevenirles sobre la inutilidad del poder, la riqueza y belleza humanas.

El púlpito situado a la derecha indica que la prédica, - la palabra- encuentra una positiva acogida.

#### Relaciones Iconológicas

El ejemplo que en este caso ilustra Agüera, está basado en la biografía de San Francisco de Borja marqués de Lombag y duque de Gandía, hombre favorecido por el poder y la riqueza.

---

<sup>197</sup> Relacionado con el simbolismo del grabado 1.

En el lecho mortuario yace la Emperatriz Isabel,<sup>198</sup> esposa de Carlos I de España y V de Alemania, quien fuera la máxima exponente de la belleza, juventud, riqueza y poder de Europa hasta su muerte prematura en 1539.

Es Francisco de Borja quien descubre el rostro de la emperatriz y -para su consternación- encuentra una faz que ha perdido el aliento divino. Ha violado el secreto y ve a sí mismo -de frente- como el reflejo en un espejo, el rostro final de la carne del hombre. Devela la cara de la muerte y puede decirse que mira su propio destino.

Mirar el rostro de una persona significa conocerla, Borja por tanto conoce a la muerte y vislumbra su propia muerte. El impacto funge como un sermón para quien lo vive; la palabra de advertencia de la muerte es atendida por Francisco de Borja, quien a partir de ello dedica su vida a los asuntos religiosos, ingresa en la Compañía de Jesús y culmina con su beatificación.

La Muerte al predicar desde un púlpito adquiere calidad de ejecutor de la palabra, se cumple el verbo y se transforma en acción y ejecutor de la divinidad.

El cuarto personaje, vestido a la castellana, y que asoma del cortinaje funge como testigo de una sociedad que da fe sobre la conversión del Duque ante la vista de la muerte de la soberana en quien sin importar belleza, rango o poder, se cumple el destino.

Grabado 12. "Y vi; allí estaba un caballo verdusco; y el jinete [tenía] de nombre la Muerte y le seguí a el Abismo" Apocalipsis, 6:8 Ilustración que precede al capítulo titulado: SALE LA MUERTE A DAR UNA BATALLA CAMPAL A LOS MORTALES SEGÚN QUE LA VIO SAN JUAN EN SU APOCALIPSIS.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Isabel de Portugal, 1503-1539.

<sup>199</sup> Capítulos XXVI y XXVII, p. 260.



Grabado 12

*Ecce equus palidus: et qui sedebat super eum nomen il mors.* “Allí estaba un caballo verdusco; y el jinete [tenía] de nombre la Muerte”.<sup>200</sup>

<sup>200</sup> Terán, p. 240 asienta el pie de grabado como: “*Ecce equus palidus: et qui sedebat super eum, nomen illi mors*”, basada en el Apocalipsis 6: 8. Sin embargo la grafía para *palidus* (*pallidus*) y para *il* (*illi*) difieren del texto de Agüera.



## Preiconografía descriptiva

En un plano abierto se ilustra una campiña donde se libra una encarnizada batalla. Sobresalen las picas de guerra y el humo de un invisible fuego. Al frente tres personajes: El primero, iniciando a la izquierda, es un esqueleto humano que monta un caballo. El personaje del centro está vestido a la usanza de los soldados romanos: túnica corta, coraza de piel, calzas, y elmo; del que sobresalen dos cuernos, lleva en la mano izquierda una larga pica o lanza de guerra, asoma entre sus piernas un larguísimo rabó terminado en punta de flecha que se enrosca como serpiente, en su pierna derecha. El tercer personaje es un hombre barbado que cabalga un fornido corcel jaezado, viste yelmo adornado con plumas, tonelete sobre la túnica corta, calzas de guerra y porta sable de hoja ancha. Cubre su torso con una amplia capa. El esqueleto humano embiste con una lanza a este tercer personaje, quien -con la mano izquierda- tuerce la brida de su caballo, mismo que recula para dar vuelta. Terminan la ilustración negros nubarrones sobre todo el plano superior y sobre la tierra se esparcen, aquí y allá, restos de vegetación.

## Iconografía

Una batalla nos habla del enfrentamiento de dos bandos opuestos. La campiña se ha transformado en campo de batalla.

El humo es la señal más visible del fuego, símbolo de purificación pero también de consumación y extinción.

El esqueleto humano, personificación de la Muerte, en esta lámina es el adversario que la humanidad debe vencer para lograr la vida eterna, como premio a la virtud.

La figura identificada como muerte esgrime en la mano izquierda una larga pica de guerra o lanza, asociada al eje de la tierra como símbolo de fuerza, arma que sin embargo entre los guerreros no concede ninguna autoridad; como tal puede tomar el significado de acción celeste.

El caballo, verduzco o pálido nos remite al *Apocalipsis* 6:8, el jinete que lo monta es la Muerte, uno de los Cuatro Jinetes del fin del mundo.

Durante los primeros años de la cristiandad el ejército romano era sinónimo de enemigo y paganismo.

Pica o lanza, arco, espada, armas que, entre otras, <sup>201</sup> en su sueño apocalíptico San Juan atribuye a los cuatro jinetes.<sup>202</sup>

El yelmo, es símbolo de invulnerabilidad, así como de invencibilidad, en este caso al adornarse con plumas añade el lujo y la riqueza, la cimera decorada también refleja la ambición de quien la porta.

El soldado de infantería que se ilustra y cuyo raño-flecha, se le enrosca cual serpiente, personifica las huestes del diablo; al respecto el Apocalipsis dice, al referirse a la Muerte: “y el infierno le iba siguiendo”.<sup>203</sup> Al igual que la Muerte, este personaje está armado con una lanza.

El caballero barbado representa al hombre, en su eterna lucha contra las fuerzas de la Muerte y del infierno, con la izquierda sostiene la brida y recula su caballo ante la fuerza de tan poderosos enemigos.

---

<sup>201</sup> Como armas de la muerte también se consideran las enfermedades, la peste, las bestias salvajes y las guerras.

<sup>202</sup> *Apocalipsis* 6: 1-8.

<sup>203</sup> *ibid*, 6: 8.



El caballero lleva a la cintura un sable o espada, símbolo del estado militar, virtud y fuerza.

El negro de las nubes que oscurecen el cielo significan la negación. Evoca la confusión y el desorden. En el cristianismo manifiesta duelo de muerte, la aflicción resignada.

Las nubes evocan principalmente confusión por su naturaleza indefinida de trazos informes, sin embargo en este caso recuerdan la silueta de un ave, que pudiera ser un cuervo. De esta manera tanto las nubes como las aves se consideran augurios de revelaciones importantes en su acepción como manifestación de la voluntad divina. Asociadas al negro adquieren un carácter nefasto, anunciadoras de guerras y desgracias. La Biblia considera al cuervo entre los animales impuros.<sup>204</sup>

### Relaciones iconológicas

En su texto, Bolaños equipara la vida del hombre a una constante batalla contra las fuerzas del mal.<sup>205</sup> Habla de la Compañía de Jesús,<sup>206</sup> y destaca la razón: “y de aquí le viene a la santa Iglesia de Jesu Christo el sobre nombre o carácter de militante”.<sup>207</sup>

En este contexto el grabado alude directamente al sueño profético de San Juan cuyas imágenes describe en su *Apocalipsis*.<sup>208</sup>

Sin embargo no es únicamente la batalla apocalíptica y final a lo que se enfrenta la humanidad; la vida, día a día tiene su propia batalla, y en ella el

---

<sup>204</sup> Levítico 11: 15.

<sup>205</sup> Bolaños, 1992, pag. 261.

<sup>206</sup> Véase lo relacionado a Francisco de Borja en el grabado 11 de este texto.

<sup>207</sup> Bolaños, 1992, p. 261.

<sup>208</sup> San Juan Evangelista, apóstol, se le atribuye la autoría del *IV Evangelio* y del *Apocalipsis* que lleva su nombre. Entre la literatura apócrifa se le atribuyen tres *Apocalipsis*. Haag, p. 342. A más de Juan el género apocalíptico registra también los textos de: Esdras, Abraham, Baruc, Pablo, Pedro, Sofonías y Tomás.

hombre enfrenta constantemente a la muerte. Vista como enemigo es poderosa, no en vano está armada con una lanza que le otorga la fuerza como una prolongación del brazo del cielo. Sin embargo una lanza no simboliza autoridad, es pues ejecutora de la voluntad superior.

No está sola, cabalga sobre la enfermedad, y le siguen la guerra, el hambre y las huestes del infierno; poderoso ejército, aquí comparado a las invencibles legiones romanas del mundo antiguo.

No hay infierno ni guerra sin fuego; es a la vez castigo y purificación. El fuego extingue la vida, sin embargo el humo se eleva a los cielos como ofrenda a lo divino. Es la materia purificada, el alma que probada en la batalla contra las hordas infernales, se eleva.

Sin embargo el hombre no está indefenso, está armado de virtud y fuerza, en pero, se puede vencer al infierno, pero finalmente no a la muerte. Ante su imagen el hombre tira a la izquierda de la brida a su caballo y retrocede derrotado. Cabe señalar que la mano izquierda representa el destino del hombre, sobre el cual no se tiene ningún control.

Todo en la escena presagia males: los negros nubarrones, - siluetas de nefastos cuervos agoreros- oscurecen el cielo; la tierra está ennegrecida, el horizonte es caos, guerra, fuego y armas. No obstante no todo está perdido, hay esperanza. Sobre la tierra sobrevive alguna vegetación, su color implícito representa vida y esperanza. El verde de la tierra ocupa una posición intermedia entre el rojo del fuego abismal y el azul del cielo, es la renovación y por supuesto la inmortalidad. La vida que a través de la muerte se renueva, es finalmente la esperanza de retornar al paraíso, a ese segundo mundo que

anuncia Juan: “Y vi un cielo nuevo y tierra nueva”.<sup>209</sup> Y por demás está decir: premio de dicha en la vida eterna otorgado por la divinidad a los justos.

Grabado 13 "Otra lógica sigo que no tenga que temer la Muerte" Ilustración que pertenece al capítulo titulado: CONCLUIDA QUE LE DIO LA MUERTE A UN CELEBRE MAESTRO DE LA UNIVERSIDAD PARISIENSE.<sup>210</sup>

<sup>209</sup> Apoc  
<sup>210</sup> Capí



Preiconografía descriptiva

Grabado 13

*Ad logicam pergo quae mortis non timet ergo.* “Otra lógica sigo que no tenga que temer la muerte”.

En un plano cerrado a la izquierda un hombre joven y robusto vestido con toga y birrete quien desde la cátedra dialoga con un esqueleto humano, colocado a la derecha de la ilustración, el cual de pie, levanta el brazo izquierdo en actitud de argumentación. De su boca surge la palabra latina: ergo. Al fondo de la habitación se observa parcialmente una mesa sostenida por -al menos- una columna, sobre la cual se encuentra una botella cerrada.

### Iconografía

El Hombre en sí mismo es interpretado como símbolo del mundo, un microcosmos. Visto así es el centro del mundo simbólico. En una interpretación cristiana el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, ocupa la cúspide de la creación si bien el término “semejanza” atenúa la carga semántica de la frase.

Los atributos de juventud y salud están asociados a las condiciones de vida; mayor salud y juventud conlleva mejores expectativas para prolongar la vida personal. Implican autonomía y poder en antítesis con la tutela de la niñez o la dependencia de la senectud. Puede describirse como el estado de plenitud de vida.

La toga es el traje exterior de ceremonia que suelen usar los magistrados, abogados y catedráticos.<sup>211</sup> Eleva a quien lo porta a un nivel superior. Una capa circular con un orificio al centro está relacionada con el eje del mundo, es la tienda celestial y en este caso el intelecto, supera intelectualmente a otros hombres terrenales, y lo acerca al conocimiento de la divinidad.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> *Pequeño Larousse*, p. 1006 a.

<sup>212</sup> Véase grabado 1, simbología del manto.

El birrete o birreta es un “gorro con borla negra propio de magis trados, jueces, etc”.<sup>213</sup> Conlleva el significado de sombrero y cubre la cabeza como signo de sus prerrogativas y de superioridad. En cuanto a tocado representa la cabeza misma y por ende el pensamiento. Es símbolo de identidad y respeto. En este sentido comparte el significado del cabello, es una forma de utilizar la fuerza contenida en la cabeza. Es también un signo distintivo de una profesión.

El esqueleto humano, que se presenta como antagonista del hombre, alude a la personificación de la Muerte quien -sin importar los conocimientos y ciencia de sabios e intelectuales- invariablemente tendrá el último y contundente argumento: la inutilidad de los conocimientos terrenales ante la brevedad de la vida.

La cátedra es el sitio del profesor en una universidad, facultad, liceo.

Ergo es la voz latina que asociada al nombre adquiere calidad de proposición genitiva: “a causa de, debido a”, o utilizada como conjunción: “luego, por consiguiente, así pues, en consecuencia, pues, entonces”. Es empleada como cierre en una argumentación.<sup>214</sup>

La columna sostiene lo alto; conecta el cielo con la tierra y es por tanto comparado al árbol de la vida. Es también el soporte.

Una mesa comparte el significado con tabla, lugar donde se escribe. En este caso es también el soporte de una botella, contenedora de sabiduría como don celestial.

Una botella o frasco simboliza fundamentalmente un saber. Un saber salvador y portador de paz. Símbolo de la ciencia humana, contiene la riqueza del elixir divino.

---

<sup>213</sup> *Pequeño Larousse*, p. 148 b.

<sup>214</sup> Pimentel, p. 184.

## Relaciones iconológicas

El hombre que ocupa la cátedra es el maestro Silo cuya historia se narra en *La Leyenda Dorada*.<sup>215</sup> No sólo la imagen sino el texto mismo nos habla de la juventud y salud en las que nuestro personaje apoya su confianza en una eterna prosperidad y éxito de una longevidad segura y en cuya cabeza la ciencia y el conocimiento no deja espacio para otras reflexiones.

Los honores y logros académicos se hacen patentes con la toga propia de los catedráticos universitarios<sup>216</sup> que a manera de manto reviste al profesor Silo de un simbolismo ascensional y celeste; ocupa el centro del mundo académico y por tanto del conocimiento universal. Sus dotes intelectuales se rozan con lo celestial más allá del común de los mortales. La mesa, donde la divinidad escribe el destino sostiene, exclusivamente, una botella que simboliza el saber humano, destino que sin embargo está soportado por una columna o canal a través del cual el individuo participa de los conocimientos de la divinidad. Para reforzar esta idea el birrete que lo distingue es signo de sus prerrogativas y superioridad intelectual. Los conocimientos albergados en su cabeza le otorgan capacidad superior y respeto como maestro; el que muestra. En este sentido comparte el significado del cabello como una forma de utilizar la fuerza contenida en la cabeza. Al referirse a la Universidad de la Sorbona, se hace alusión al París de la Ilustración cuya tesis principal estaba apoyada en la valoración de la ciencia sobre los aspectos teológicos y morales.

---

<sup>215</sup> Blanca de Mariscal propone refiriéndose al nombre del personaje: *Silo*; *posiblemente el autor crea este nombre partiendo del griego syllego* “reunir con el pensamiento”, “razonamiento” que es la raíz de la palabra silogismo. Nota 1, Bolaños, 1992. p. 289. Sin embargo es conveniente indicar que la historia de Silo aparece en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. En el capítulo CLX III que se refiere a “La conmemoración de las almas” (fieles difuntos) donde el Cantor de París refiere la historia que cierra con la frase latina *Ad logicam pergo quae mortis non timet ergo*.

<sup>216</sup> *Pequeño Larousse*, p. 1006.

Sin embargo Silo debe enfrentarse a un adversario no esperado: la Muerte levanta el brazo para argumentar, y al hacerlo con la siniestra se alude al pasado sobre el cuál el hombre no puede influir: "El tiempo pasado desapareció sin esperanza de volverlo a ver; del presente sólo tiene vuestra merced un instante que se le está pasando con la brevedad de un relámpago: el tiempo futuro es muy incierto y muy dudoso. Y agrega a manera de conclusión irrefutable, *ergo*:

"Pues señor doctor, la verdadera sabiduría que hace verdaderamente sabios y dichosos a los hombres en la cátedra de la muerte es el magisterio del desengaño."<sup>217</sup>

Esperar de la vida lucimiento no es sabiduría, ni cordura ni prudencia. La verdadera sabiduría es saber que el tiempo no está seguro ni un instante. Sólo la muerte es segura.

Sin embargo la muerte está situada a la derecha del plano y si bien tiene la última palabra, su posición presagia buena ventura; este hombre joven y fuerte encuentra a la muerte

a su diestra, del lado del defensor y al escuchar sus conclusiones, la muerte como un enviado fausto indica la entrada al paraíso.

Grabado 14 "He aquí que su esperanza queda burlada, con sólo su vista es derribado" Job, 41: 1<sup>218</sup> Ilustración que precede al capítulo titulado: HECHA LA MUERTE POR TIERRA UNA ELEVADA TORRE DE VANAS ESPERANZAS QUE HABÍA FABRICADO EN SU PÉCHO UN JOVEN BIZARRO LLAMADO JUNIOR.<sup>219</sup>

<sup>217</sup> Bolaños,  
<sup>218</sup> La cita al  
<sup>219</sup> Capítulo





#### Grabado 14

*Spes ejus frustrabitur, et videntimus cunctis praecipitabitur.* "He aquí que su esperanza queda burlada, con sólo su vista es derribado.

#### Preiconografía descriptiva

Ocupa el total de la ilustración un paisaje desértico, destaca al fondo una montaña de grandes y sólidos riscos. Se esparcen, tanto al fondo como frente

del grabado, algunos arbustos que surgen entre los resquebrajados riscos. Al centro del plano un esqueleto humano que desde la izquierda empuja una alta torre. La torre es delgada, tiene en lo alto, al menos, dos o tres campanas y así mismo en la cresta ondean al aire cinco largos estandartes. La torre es tá inclinada fuertemente a punto de caer. Rompen el cielo algunos jirones de nubes.

### Iconografía

Un desierto es de manera llana un lugar de spoblado, solitario. Simboliza una superficie estéril, bajo la cual se debe buscar la realidad. Bíblicamente es empleado como el mundo alejado de Dios. La esterilidad sin Dios.

El esqueleto humano, personificación de la Muerte se ilustra como ejecutora de los designios o voluntad divina.

La montaña<sup>220</sup> tiene entre sus simbolismos el de la inmutabilidad y centro del mundo. Es el encuentro de la tierra con el cielo y el límite de la ascensión humana.

Una torre alta remite a la simbología bíblica de la Torre de Babel,<sup>221</sup> cuyo fin es restablecer mediante un artificio el eje primordial y elevarse por él hasta la divinidad. Con esta acción se transforma en un símbolo del orgullo humano, la tentativa del hombre que pretende igualarse con Dios.<sup>222</sup> Conlleva el significado de la montaña sin embargo al caer, pierde completamente cualquier simbolismo de fortaleza, vigilancia o ascensión.

Un estandarte designa de manera general una enseña de guerra y emblema de poder. Es insignia de ascendencia. La bandera elevada pone por

---

<sup>220</sup> Comparte el significado, como límite humano del grabado 2.

<sup>221</sup> Babel, voz acadia que significa Puerta de Dios. Chevalier, p. 1006.

<sup>222</sup> En este sentido puede considerarse la iconografía del grabado número 13 de este texto.

sobre la cabeza del hombre sus aspiraciones, tendiendo así hacia los bienes celestiales.

El número cinco es el número perfecto, está asignado al microcosmos hombre. Puede representar a la mano y como tal el poder del hombre y sus acciones. Conlleva un significado de búsqueda de la quintaesencia; quinto elemento alquimista que, junto con el agua, el fuego, la tierra y el aire, permitiría elaborar el espíritu generativo de la vida (eterna).

El número dos<sup>223</sup> es el símbolo de la tierra. En su acepción negativa implica separación, duplicación, discordia, conflicto. Una contraposición creador-criatura.

En el simbolismo cristiano, las campanas de una iglesia son la voz de dios que recuerda la necesidad de obedecer los mandamientos divinos. Son el sonido que vincula el cielo y la tierra.

La acción de empujar implica impeler, remover una persona o cosa de su puesto.<sup>224</sup>

Caer textualmente significa que un cuerpo es arrastrado de arriba abajo por su propio peso. Se emplea como acepción de: incurrir en un error o perder la prosperidad, la fortuna o bienestar.<sup>225</sup> Simboliza inclinación, confusión y catástrofe. Desmoronamiento y ruina.

Si bien las nubes evocan principalmente confusión, por su similitud con un velo se asocian al misterio, en la Biblia es común que la divinidad se manifieste envuelta en nubes.<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Claramente pueden verse dos campanas, sin embargo el trazo en la ojiva superior derecha no es exacto, pudiera tratarse de una tercera campana, pero también puede ser un trozo de estandarte al ondear. Por ello, se optó por la simbología del número dos.

<sup>224</sup> *Pequeño Larousse*, p. 391 b.

<sup>225</sup> Ibid p. 176 b.

<sup>226</sup> Becker, p. 230.

## Relaciones iconológicas

Este desierto simboliza una vida superficial y estéril, que vanamente ha construido un hombre joven cuyas aspiraciones están cimentadas en una falsa realidad, como lo sería un mundo alejado de Dios. Cualquier empresa hecha por el hombre es estéril puesto que no dará ningún fruto. Es el caso de la frágil torre que no sólo está construida en un terreno estéril, sino que contrasta tristemente contra la montaña, símbolo de la inmutabilidad de lo eterno y del encuentro de la tierra con la divinidad celestial.

Junior ha querido construir un artificio para elevarse por él hasta lo alto de las obras del hombre. Desafortunadamente sus miras no están puestas en la divinidad, en lo verdaderamente eterno. Así lo que es un símbolo de ascensión se transforma en un símbolo del orgullo humano, la tentativa del hombre que pretende igualarse con Dios. Conlleva el simbolismo de la montaña pero que al caer, pierde completamente cualquier valor de fortaleza y vigilancia o como eje de unión entre la esfera celestial y la terrenal.

Los estandartes que ondean en lo alto de la torre son una enseña indudable de guerra, en este caso contra la divinidad; un emblema de la confianza de la juventud en el poder humano y su capacidad de ascensión por fuerza propia. La bandera elevada pone por sobre la cabeza del hombre sus aspiraciones, tendiendo así hacia los bienes celestiales. Considerando que son cinco representa el número perfecto y a su vez el microcosmos que es el hombre. En este sentido representar a la mano humana y como tal el poder del hombre y sus acciones. Conlleva un significado de búsqueda de la quintaesencia; el quinto elemento alquimista que permitiría elaborar el espíritu generativo de la vida eterna.

Si bien en el simbolismo cristiano las campanas de una iglesia son la voz de Dios que recuerda la necesidad de obedecer sus mandamientos divinos (y como tal son el sonido que vincula el cielo con la tierra). En este caso las dos<sup>227</sup> campanas que se observan en la torre constituyen un símbolo de la tierra. En su acepción negativa el dos implica separación, duplicación, discordia y conflicto y a su vez una disonancia entre los poderes del creador y su creación.

Sin embargo la caída es efecto directo de la muerte, es ella la que remueve y destruye la creación humana transformando así toda ilusión de elevación cimentada en la capacidad del hombre en una pila de escombros.

Las nubes de trazos inconstantes evocan principalmente un estado de confusión y cambio para nuestro joven personaje al momento obligado de transitar entre la vida y la muerte en el que todo lo construido sobre cimientos humanos es derribado por la muerte. Por otra parte los jirones de nubes evocan la impasibilidad de la divinidad ante los pobres intentos del hombre por elevarse a los cielos.

Grabado 15 "La Muerte ha escudado sus tras ventanas" Jeremías, 9:20-21. Ilustración que precede al capítulo titulado: LA MUERTE PONE SITIO A UNA DAMA DE ESTA AMÉRICA Y POR AQUEL SALTO LE GANA LA PLAZA DEL CORAZÓN.<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> Claramente pueden verse dos campanas, sin embargo el trazo en la ojiva superior derecha no es claro, pudiera tratarse de una tercera campana o de un trozo de estandarte al ondear. No obstante se optó por la simbología del número dos.

<sup>228</sup> Capítulo XXXIV, p. 310.



Grabado 15

*Ascendit mors per fenestras nostras.* "La muerte ha escalado nuestras ventanas".

Preiconografía descriptiva

Al fondo se ilustra el exterior de una plaza en la que está una lujosa residencia, tejado de dos aguas, frontón donde se distingue una claraboya y columnas. Al frente en primer plano un esqueleto humano pone sitio a otra lujosa casa, a cuya fachada apunta un cañón de asalto que se desliza sobre dos ruedas con seis rayos. El cañón, de cuya boca sale una gran humareda dispara una bala hacia los balcones de pesados cortinajes. La casa tiene una puerta grande, cerrada y reforzada con gruesos remaches metálicos. El dintel de la puerta se complementa con un umbral<sup>229</sup> ornamentado. Atrás del esqueleto se encuentran otros cuatro esqueletos humanos. En uno de los balcones de la residencia se asoma una mujer joven, vestida a la usanza castiza; abanico, mantón y sobre falda. El peinado refleja la influencia de la moda francesa; peluca, coleta y lazo.

### Iconografía

La plaza, se toma como acepción de ciudad fortificada, -lugar de cierta importancia- o plaza fuerte. Como fortificación comparte el carácter simbólico general de refugio y protección.

Una residencia se equipara a una casa que ofrece resguardo y fortaleza. Interpretada pues como castillo es, en la simbología cristiana, el seno divino de la fe, donde se está a salvo de los demonios. A veces sin embargo, también el infierno se representa en figura de castillo lóbrego. Como recinto cerrado y ordenado simboliza el cosmos y el orden cósmico. A veces corresponde al organismo humano, el concepto cristiano de que el cuerpo es la morada del alma.

---

<sup>229</sup> En arquitectura corresponde al madero atravesado en lo alto de un vano. *Pequeño Larousse*, p. 1038 b.

Los elementos de una casa como son el techo, frontón, claraboya, columnas y demás elementos arquitectónicos, desde la psicología llevan a equiparar el cuerpo-casa como la fachada o la presencia externa de una persona: el ático a la cabeza –espíritu-conciencia, el sótano a los instintos y las pasiones, la cocina a las transmutaciones psíquicas.

El tejado implica cobijo, protección. Ponerse bajo techo es ponerse al abrigo de la intemperie que resultan de la intrusión de los profanos o de las influencias del exterior. Las tejas simbolizan la preservación del secreto y en su aspecto nocturno es la cerrazón frente a la influencia espiritual.

El número dos está asignado al elemento tierra. Dos a la segunda potencia aplica al número totalizador de la tierra: cuatro. Dos es el símbolo de la duplicación y de la discordia pero también es el símbolo del equilibrio entre el cielo y la tierra.

Los esqueletos humanos de esta ilustración aluden a la personificación de la Muerte, que en este caso asedia constantemente a los humanos, con un recordatorio sobre la fragilidad y brevedad de la vida en la tierra, comparada con la eternidad y el peligro de morir en pecado.

El cañón, poderosa arma de fuego y el humo están asociadas a un estado de sitio y por lo tanto una situación de guerra. Moderno ariete, derrumba murallas, puertas y defensas.

Las ruedas del cañón, con seis radios evocan a la rueda del Tarot (décimo arcano mayor), indica la búsqueda individual, representa el cambio, la ascensión y la caída. Símbolo solar es también el ciclo de nacimientos y muertes. En el plano humano implica el retorno constante al origen y el resurgimiento. Símbolo solar que evoca al crismón o cruz de seis brazos.



El seis es el número del movimiento representado en el hexágono cuyas caras (en este caso radios) están ocupados por: arriba, abajo, delante, detrás, derecha, izquierda. Para René Allendi <sup>230</sup> el seis marca esencialmente la oposición entre la criatura y el creador en un equilibrio indefinido. En la edad media considerado el número perfecto en cuanto puede representarse como suma de todos sus divisores y también como producto de los mismos. <sup>231</sup> Para el cristianismo es ambivalente: sagrado como los seis días de la creación, o al contrario como apunta el *Apocalipsis* alude al número de la sexta trompeta que desata a los ángeles de la extinción. <sup>232</sup> En este mismo contexto negativo el triple seis es el número de la Bestia.

El humo como tal es la señal más visible del fuego. La *Biblia* asocia al fuego con la llama divina de Dios o también como elemento purificador; por antítesis está relacionado con la destrucción y la consumación.

Una bala de cañón técnicamente es un proyectil de guerra que puede equiparse con una flecha en el sentido que estas se identifican con el rayo, arma divina. La flecha describe una línea recta desde la mano del arquero hasta el cielo. Es también símbolo de destino.

El balcón es un área expuesta a la inclemencia del tiempo, es un punto débil en una casa, a través del cual puede ser asaltada.

Cortina: participa de la simbología de un velo, una cortina abierta devela la verdad, la esencia, es descubrir la ignorancia, el acceso al conocimiento. Una cortina se interpone entre la verdad y el sujeto.

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, oculta un misterio, no sólo indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo, simbólicamente

---

<sup>230</sup> Citado por Chevalier, p. 919.

<sup>231</sup>  $1+2+3=6$  y  $1 \times 2 \times 3=6$ .

<sup>232</sup> *Apocalipsis* 9: 13-15 y 13: 18.

es el paso del dominio profano al dominio sagrado. Es una invitación al más allá.

El umbral toma su simbología de la función de paso entre lo exterior o profano y lo interior o sagrado. Es una posibilidad de unión o reconciliación.

La mujer es el individuo femenino adulto de la especie humana, en la simbología cristiana está asociada a la figura de Eva. Simboliza también la parte débil de la humanidad, en contraparte del varón.

La juventud está asociada a la plenitud de vida y por lo tanto al mayor apego a la vida.

Un abanico, al igual que el viento está asociado a dos procesos opuestos; atiza el fuego pero también lo extingue. Igualmente es una pantalla contra influencias perniciosas, o lo mismo se asocia al rango, el lujo y la comodidad.

El atuendo enfatiza la moda de influencia francesa, asociada en el siglo XVIII, a la disipación moral.

### Relaciones iconográficas

La imagen nos presenta a la única figura femenina - bella y joven- que aparece en los grabados con calidad de humano. Su atuendo y situación la

definen como a una dama de alcurnia, casada,<sup>233</sup> y rodeada de comodidad y seguridad como se pone de manifiesto en la residencia a cuyos balcones se asoma, y que todo hace suponer se encuentra situada en la plaza principal de una población importante.

Para dar marco a la idea de estado de sitio al que se hace referencia, conviene recordar que en ocasiones los misioneros católicos solían predicar en las plazas y otros lugares públicos. Aquí se juega con los elementos de plaza y sitio para dar mayor valor a la dama cuya calidad, para bien o para mal le hace notable. Y en este caso para mal, pues Bolaños la describe como entretenida de un destacado hombre.<sup>234</sup>

A más de representar el destacado rango social que ocupa la dama en entredicho, la plaza se toma en su acepción de ciudadela fortificada de un lugar de cierta importancia. Último refugio de un lugar sitiado donde generalmente los principales se protegen del asedio.

Conviene destacar que la actitud de la mujer -ante la presencia de la muerte en las palabras del predicador- es la de una resistencia femenina ante el embate o requerimientos de la Muerte; en contraposición a la actitud del varón que, como se ve en los grabados doce y trece, por el contrario enfrenta abiertamente la batalla.

También una casa ofrece resguardo y fortaleza. En este caso se alude al organismo humano, como morada del alma, la cual verdaderamente es la que está siendo sitiada pero que, como es de esperarse, ofrece resistencia a renunciar a un modo de vida asociada con el placer.

En este sentido los elementos arquitectónicos de la casa como son: el techo, frontón, claraboya, columnas deberán equipararse a un cuerpo-casa,

---

<sup>233</sup> En su texto el autor la describe como una dama casada, Bolaños, 1992, p. 321.

<sup>234</sup> En el capítulo XXXV se describe el arrepentimiento del aludido pecador.

presencia externa de una persona, en la cual el alma es el verdadero habitante; con instintos y pasiones, pero también poseedora de un espíritu-conciencia. Susceptible de ser salvado.

Particular significado toma el tejado que si bien implica cobijo, es al tiempo protección de las influencias del exterior y por tanto en su aspecto nocturno las tejas simbolizan la preservación del secreto y la cerrazón frente a la influencia espiritual. Esta idea se refuerza con un techo de dos aguas, en el que el número dos representa al elemento tierra.

No obstante ser un símbolo de duplicación y discordia también simboliza al equilibrio entre el cielo y la tierra. Y es precisamente la muerte evocada en un sermón, la que cañón en mano se da a la tarea de buscar la armonía entre Dios y los hombres, en este caso una mujer. Al rendir la plaza atacando frontalmente las defensas de la dama en cuestión, restablece el orden divino.

La simbología de una rueda de seis radios nos refiere al cristiano crismón constantiniano o cruz de seis brazos formada con las letras I X iniciales griegas de *Iesous Xristos*. Al inscribirse en un círculo se transforma en un sol radial que de acuerdo a la liturgia constituye el símbolo de Cristo como sol invicto. Así es Jesús mismo quien llega al sitio como promesa de un futuro de renacimiento y renovación.

En esta ilustración la oposición es además un enfrentamiento, por su ambivalencia queda la incertidumbre en relación a dónde se va a inclinar el alma; ¿hacia el bien y la salvación? o ¿hacia la muerte eterna? Además la intersección de los rayos simboliza la encrucijada, en la cual el libre albedrío del alma determinará el futuro. Esta disyuntiva de salvación o condena se adivina también en el humo que constituye la señal más visible del fuego, dualidad de purificación o de extinción.

Sin embargo también es cierto que el seis es el número ambivalente por excelencia: sagrado como crismón, glorioso en los seis días de la creación, pero por otra parte también es símbolo de la tierra, de los apegos a lo mundano y según apunta el Apocalipsis debe interpretarse como el número de la sexta trompeta la cual desata a los ángeles de la extinción y constituye la última llamada al arrepentimiento bajo la pena del infierno, pues el triple seis es el número que Juan en su *Apocalipsis* atribuye a la Bestia.<sup>235</sup>

En este asedio espiritual de la palabra de Cristo, que verdaderamente le es proyectada como bala a la dama en cuestión, es a fin de cuentas -como el rayo mismo- un arma divina. La flecha describe una línea recta desde la mano del arquero hasta el cielo, verdadero destino del alma.

El feliz destino puede adelantarse al observar que la figura femenina esta expuesta en el balcón, presenta un flanco débil, lo cual se refuerza al observar que ella ha traspuesto las cortinas, y nada se interpone entre ella y la verdad. Aunque conserva un abanico -que en su momento puede utilizarse como pantalla contra las influencias exteriores y se puede identificar como un apego al rango, el lujo y la comodidad- vemos que no le oculta el rostro. Lo que significa que nos muestra su verdadera faz, el alma.

Si bien la puerta está cerrada y por tanto oculta un misterio, es sin embargo un lugar de paso entre dos estados, indica un pasaje que invita a atravesarlo. Simbólicamente es el paso del dominio profano al dominio sagrado. Es una invitación al más allá, imagen que se ve reforzada por el decorado umbral y cuya función es el paso entre lo exterior o profano y lo interior o sagrado. Es una posibilidad de unión o reconciliación con la divinidad.

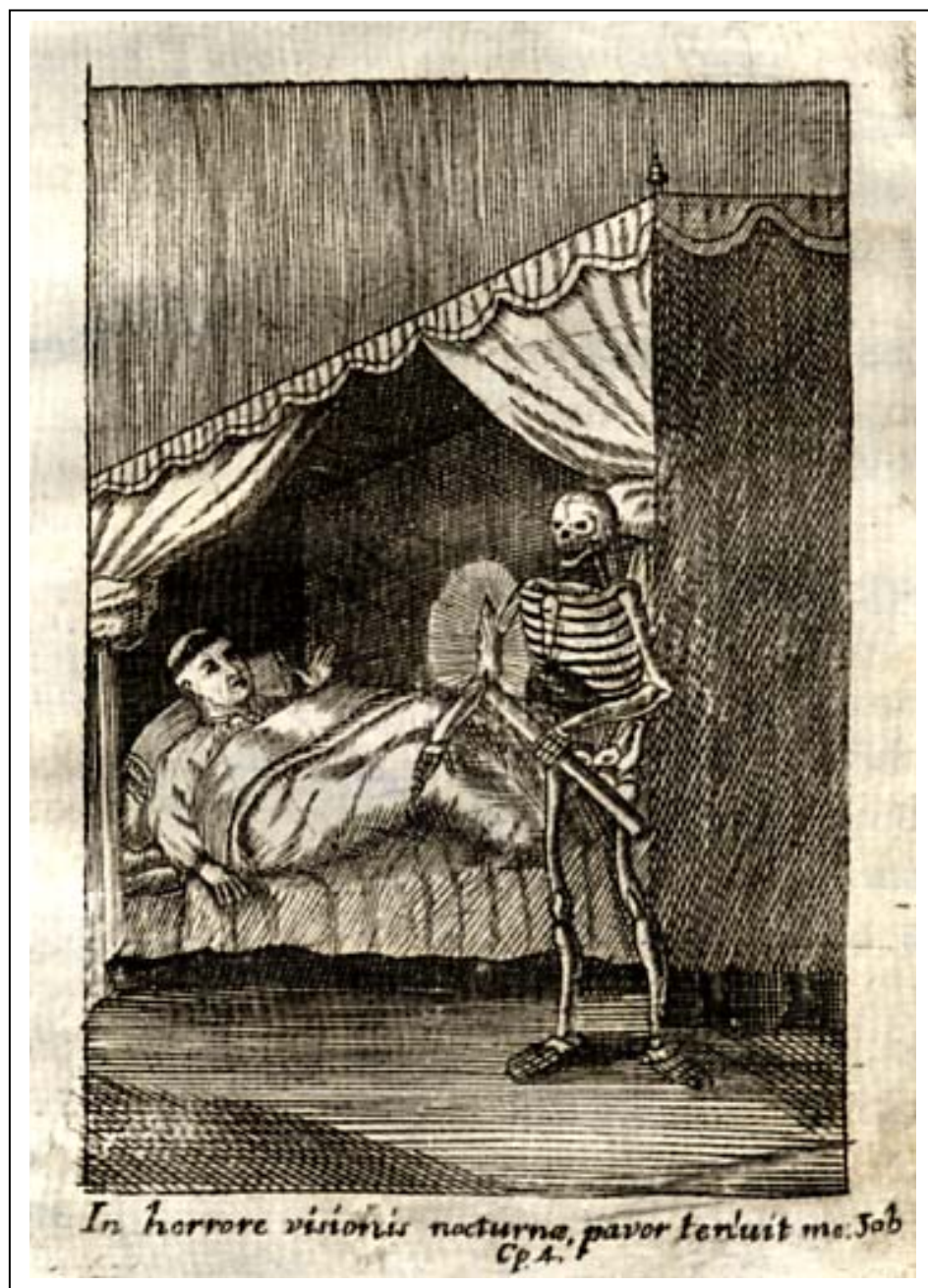
---

<sup>235</sup> Saliendo del contexto estrictamente cristiano, la antigüedad pagana asignaba el número seis a Venus Afrodita, diosa asociada a la belleza femenina y al amor físico. En este caso pudiera aplicarse porque el texto de Bolaños nos habla de una joven y bella mujer adúltera, acusada por tanto de pecado carnal.

El umbral implica aceptación -si el que llega es acogido e introducido al interior- razón por la cual los umbrales están decorados con las insignias de la casa. En este caso las flores que lo decoran brindan una discreta alusión al alma femenina a quien la presencia de la muerte abre el umbral de lo sagrado.

Grabado 16 "En las pesadillas originadas por las visiones nocturnas un temblor me ha sobrevenido" Job 4: 13-14. Ilustración que precede al capítulo titulado:

CORREO DEL OTRO MUNDO ENVIADO POR LA MUERTE A LA CIUDAD DE  
ZELAYA.<sup>236</sup>



Grabado 16.

<sup>236</sup> Capítulo XXXVI, p. 324.

*In horrore visionis nocturnae, pavor tenuit me.* "En las horribles visiones nocturnas el pavor me ha sobrecogido"

Preiconografía descriptiva.

En una alcoba un hombre robusto y joven se incorpora en un lujoso lecho, tiene la cabeza tonsurada. El hombre aparentemente se despierta durante el sueño nocturno y expresa sorpresa ante la visión de un esqueleto humano a la derecha del pie de su cama, mismo que sostiene un cirio encendido en su mano izquierda.

Iconografía

El personaje es Fray Antonio Linaz<sup>237</sup> perteneciente a la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Mechacacán (sic) destacado hombre de letras y autoridad en arte y teología.

El esqueleto humano, se presenta como una visión o premonición de la Muerte, gracia divina que brinda la oportunidad para reencausar la existencia terrenal y dedicarla a obtener la vida eterna del alma.

El hombre es interpretado como símbolo del mundo, un microcosmos en sí mismo. En una interpretación cristiana el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, ocupa la cúspide de la creación. El término "semejanza" atenúa la carga semántica de la frase.

El dosel de la cama implica protección, en este caso recibida por el que se encuentra bajo él. Es también centro de radiación de poder y manifiesto de

---

<sup>237</sup> Antonio de Jesús María de Linaz, 1635-1639. Originario de Artá, Mallorca. Franciscano catedrático de teología en Celaya, Querétaro y Valladolid. Fue instituido predicador y nombrado catedrático de artes desde donde obtuvo gran reconocimiento. A mayor abundancia ver notas 6 y 7 de Blanca de Mariscal, en: Bolaños, 1992, p. 331.



dignidad. Su forma rectangular lo relaciona con los bienes terrenales y la riqueza.

Dormir en un lecho, si bien es el lugar de reposo y restauración, está asociado al sueño eterno, lecho mortuario. La cama conlleva una imagen de paralelismo con el horizonte como límite de la vida terrenal.

Despertar de un sueño es entrar a un estado iniciático. Toda iniciación conlleva una muerte seguida de un viaje al país de los espíritus y por tanto un renacimiento.

Una visión, aparición, fantasma o espectro, da forma y de alguna manera “materializa” el temor frente a los seres que viven en el otro mundo. El fantasma es también una aparición del yo desconocido que surge del inconsciente. Es también la realidad negada, temida o rechazada.

La cabeza tonsurada es un signo distintivo de un sacerdote. Indica elección de un camino y afirma una diferencia. Lo reviste de dignidad. Consagra a quien la ostenta a la perfección. La apertura de la cabeza puede compararse con la abertura de la cúpula del templo que se abre a la influencia de la radiación solar, la luz y a los poderes celestiales. En el plano espiritual simboliza una corona.

En la Biblia mirar a la derecha es mirar al lado del defensor.<sup>238</sup> La muerte al presentarse a la diestra, conlleva el significado de advertencia.

La vela representa el alma individual, es la relación del espíritu con la materia; el cuerpo, simbolizado por la cera que se consume por la luz, relación con lo divino.

---

<sup>238</sup> Salmos 141: 5.

## Relaciones iconológicas

Bolaños identifica al personaje central del grabado como Fray Antonio Linaz destacadado hombre de letras y autoridad en arte y teología quien perteneció a la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán y quien en una pesadilla premonitoria intuye su muerte.

En este caso la cabeza tonsurada del personaje a más de distinguirlo como indica la elección de un camino consagrado a la perfección. La apertura de la cabeza se compara con la apertura a la luz y verdad de la religión materializada en el templo que se abre a la influencia de los poderes celestiales. De alguna manera es coronada con un laurel o triunfo celestial.

Este hombre en sí podría representar al Hombre en su totalidad, un microcosmos en sí mismo, cúspide de lo creado y hecho a semejanza de la divinidad. Sin embargo duerme. Estado que se asemeja a la muerte con peligrosa cercanía sobre todo cuando nos referimos a perder la conciencia. Descansar puede confundirse con descuido y el lecho donde se duerme puede ser el límite de la vida.

Por tanto la acción espiritual de despertar es entrar a un estado iniciático, acto que conlleva una muerte y un renacimiento a la vida eterna y verdadera.

Las ensañaciones de Fray Antonio se apoyan en las dignidades recibidas a más del disfrute de la riqueza. Su poder devenido de los cielos se manifiesta en el dosel cuya forma cuadrada le otorga poder sobre lo terrenal. Sin embargo antes de sumergirse en un sueño eterno es despertado por una visión que materializa el temor ancestral de los hombres ante la muerte. El enfrentamiento ante el espectro de la muerte es también afrontar la verdad que por temor se niega o se rechaza.

El triunfo sobre sus sueños terrenales se manifiesta al colocar a la muerte a su derecha, ya que en este caso la muerte juega el papel del defensor quien se presenta para advertir. Al presentarse con un cirio encendido previene a fray Antonio que si bien su vida y poder son una luz otorgada por gracia de la divinidad, también son una frágil flama que el tiempo consume por des ignio divino y que ineludiblemente la muerte extingue.

Grabado 17. "Ansiarán morir, pero la muerte huirá de ellos" Apocalipsis, 9:6. Ilustración que precede al capítulo titulado: SE ASOMARÁ LA MUERTE POR LA VENTANA DE UN SEPULCRO PARA VER EL DÍA DEL JUICIO Y SE DICE LO QUE SUCEDERÁ ENTONCES A LA MUERTE Y A LOS MORTALES.<sup>239</sup>



<sup>239</sup> Capítulo XXXVIII, p. 339.

## Grabado 17

*Desiderabunt mori, et mors fugiet ab eis.* "Ansiarán morir, pero la muerte huir á de ellos."

### Preiconografía descriptiva.

A campo abierto, y a la izquierda del plano, cuatro figuras masculinas vestidas con túnica corta y clámide <sup>240</sup> quienes descalzas, siguen a un esqueleto humano que corre hacia el plano de la derecha. Al fondo emerge, de una fosa, un segundo esqueleto. El paisaje es desolado, arenoso. En el ángulo inferior derecho destacan algunas plantas. Al fondo la arena cierra el horizonte y las nubes oscurecen el cielo.

### Iconografía

Los esqueletos humanos, aluden a la personificación de la Muerte, lo que en este caso puede interpretarse como símbolo de un objetivo a alcanzar o destino final de un ciclo de vida.

La derecha marca el sitio de los elegidos en el juicio final. A la derecha está el paraíso. Los presagios favorables aparecen a la derecha; simboliza fuerza, poder y éxito. En la tradición cristiana simboliza el porvenir e implica un valor benéfico.

El cuatro es un número totalizador. Representa los puntos cardinales, los elementos, las estaciones del año, los vientos. Simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y lo revelado que es, al mismo tiempo, el total de lo perecedero.

El principal significado de la arena lo da la multitud de sus granos. Al respecto la Biblia nos dice: "Habiéndose juntado un gentío innumerable como

---

<sup>240</sup> Manto corto usado por los antiguos soldados griegos.

la arena”.<sup>241</sup> Por su capacidad de adoptar la forma que la moldea se identifica con el agua que también es un símbolo de abundancia, pero además esta misma virtud la asocia con la matriz, en cuyo caso debe considerarse símbolo del regreso al origen, a la madre tierra.

La izquierda es sinónimo de siniestra, es la dirección o lado opuesto a la derecha o recta. Seguir hacia el lado contrario de lo recto es oponerse a la voluntad de Dios. A la derecha está el paraíso, al lado siniestro, el infierno.

Correr es una acción que implica esquivar o alcanzar alguna cosa o meta -que se desea o se teme- con premura o desesperación.

La fosa es el último lecho del hombre; su forma cuadrada lo asocia a lo terrenal. Es la cuna en el retorno a la madre tierra y al renacimiento cíclico.

El verde está asociado a la vegetación y por tanto relacionada con el ciclo de la vida. Actualmente es símbolo de renovación y de esperanza.

En una acepción bíblica y particularmente apocalíptica, el cielo es la morada de Dios, simbolismo utilizado para designar la dualidad entre creador y creación. Tras la segunda encarnación, al final de los tiempos, se habla de un nuevo cielo: “Y vi un cielo nuevo y la tierra nueva. Porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron y ya no había mar”.<sup>242</sup>

Las nubes negras cuyo color corresponde a la negación de la vida, ensombrecen el cielo como un velo que oscurece su luz, desatan la tormenta que termina con la engañosa vida del hombre en el mundo.

Lo negro de las nubes que oscurecen el cielo significan la negación o ausencia, asociado a las tinieblas primordiales. Duelo sin esperanza. El color negro es la pérdida definitiva, condenación. Evoca la nada y el caos, la

---

<sup>241</sup> Josué 11: 4.

<sup>242</sup> Apocalipsis 21:1.

confusión y el desorden. Antes de la creación las tinieblas cubrían la faz del abismo.

Las nubes debido a su naturaleza indefinida y de trazos cambiantes evocan principalmente confusión; por su aspecto indeterminado comparten significación con la niebla, a la vez que son un período transitorio entre dos estados. También se consideran predecesoras de las revelaciones importantes en su acepción como manifestación divina o epifanía.

El horizonte, adquiere en este grabado su mayor significado como límite entre el cielo de la tierra. Sin embargo un horizonte es también un umbral que anuncia el porvenir, sin establecer si es bueno o malo.

#### Relaciones iconológicas

Situado en un contexto apocalíptico la muerte figura como innegable personaje principal. La ilustración presenta dos momentos del Apocalipsis de San Juan: en primer plano la muerte que huye hacia la derecha del plano y a quien persiguen los hombres pues finalmente marca el codiciado sitio de los elegidos en el juicio final. A la derecha está el paraíso. En un segundo plano la misma muerte huye ante los eventos del juicio final y se esconde en lo más profundo de la tierra, tal vez presagiando su inutilidad en un nuevo y perfecto mundo de vida eterna.

La muerte es perseguida por cuatro hombres, número totalizador que se relaciona con los puntos cardinales, los elementos, las estaciones del año, los vientos. Simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y lo revelado que finalmente es el total de los hombres y seres que perecerán. En el Apocalipsis de San Juan, este número simboliza universalidad: los cuatro seres llenos de ojos- que viven en el mundo de la luz, las cuatro plagas, los cuatro caballos; de

cuatro distintos colores o los cuatro ángeles destructores colocados en las cuatro esquinas de la tierra y evoca el fin de este mundo.

En pocos textos como en el *Apocalipsis* de Juan el cuatro tiene un mayor significado, en él los colores de los cuatro caballos <sup>243</sup> corresponden a los puntos cardinales y a los momentos del día; abarca la acción del tiempo y del espacio. El blanco simboliza el este y el alba. El rojo es el sur y el mediodía. El glauco representa al oeste y al crepúsculo y el negro es el norte y la noche. En alusión a las cuatro esquinas de la tierra -que como se recordará aún mucho después de 1492, la tierra oficialmente era plana- de ahí la cita apocalíptica: “vi cuatro ángeles que estaban sobre los cuatro ángulos de la tierra”. <sup>244</sup>

La idea de totalidad se refuerza con el significado de la arena que por su capacidad de adoptar la forma que la moldeaba se identifica además con el agua que es también un símbolo de abundancia, aquí en el sentido de que muchos serán los que mueran. Sin embargo esa misma virtud la asocia con la matriz, en cuyo caso debe considerarse símbolo del regreso al origen, a la madre tierra. El presentar a los mortales descalzos está relacionado con el punto de contacto -los pies- del hombre con su origen, la tierra.

Ahora bien, esta totalidad está a la izquierda del plano, lo que conlleva el significado de siniestro. El juicio final se antoja terrible para todo aquello que se oponga a la voluntad divina. Los condenados van a la izquierda pues es la dirección de la entrada al infierno, correr hacia la derecha es entonces una

---

<sup>243</sup> “[1°] y he ahí un caballo blanco, y el que lo montaba tenía un arco, y diósele una corona y salió victorioso y salió victorioso para seguir venciendo.

[2°] y salió otro caballo bermejo [rubio rojizo] y al que lo montaba se le concedió el poder de desterrar la paz de la tierra y hacer que se matasen unos a otros, y se le dio una grande espada.

[3°] vi un caballo negro, y el que lo montaba tenía una balanza en su mano.

[4°] he aquí un caballo bayo. Cuyo jinete tenía por nombre muerte y el infierno le iba siguiendo, y diósele poder, sobre las cuatro partes de la tierra, para matar a cuchillo, con hambre, con peste y mediante fieras de la tierra” *Apocalipsis* 6: 8.

<sup>244</sup> *Apocalipsis* 7: 1.



acción que implica esquivar la condenación y alcanzar el paraíso de vida eterna que se desea.

Los brotes verdes que se asoman de la arena están asociados a la vegetación y por tanto relacionados con el ciclo de la vida y el renacimiento. Es símbolo de renovación, pues al extinguirse este mundo surgirá uno nuevo, dice San Juan: “Y vi un cielo nuevo y tierra nueva[...] y vi la ciudad santa la nueva Jerusalén[...] ni habrá muerte[...]”<sup>245</sup>

Cuando se habla de un cielo nuevo, se refieren a la acepción bíblica y particularmente apocalíptica del cielo como la morada de Dios. Tras la segunda encarnación, el final de los tiempos dará paso a un nuevo ciclo: Y vi un cielo nuevo y tierra nueva. Porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron y ya no había mar.

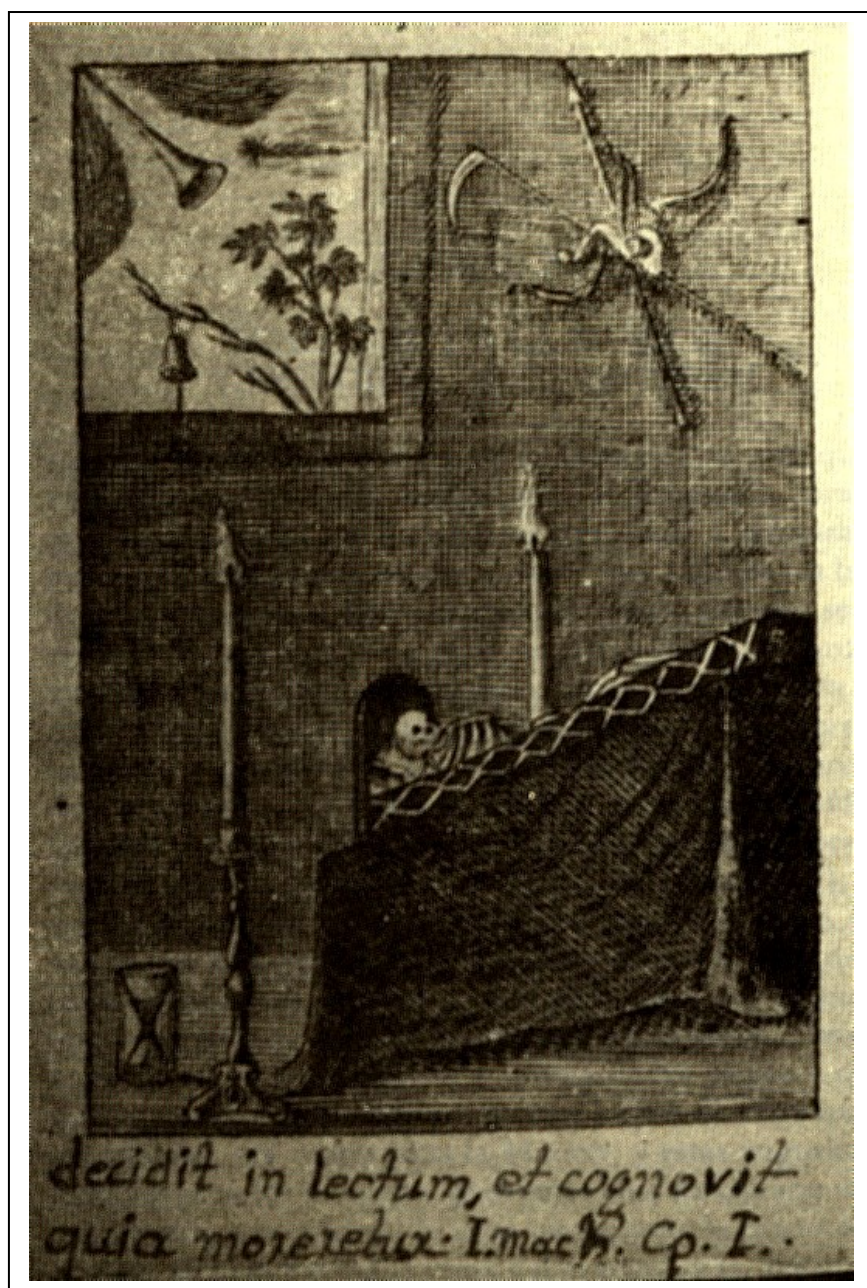
Este proceso se ilustra con lo negro de las nubes, color que corresponde a la negación de la vida y que ensombrece la luz de la divinidad. Evocan el caos y la nada. La pérdida definitiva como sinónimo de condenación eterna. En el momento que precede a la nueva creación las tinieblas desatarán la tormenta que terminará con la vida de lo existente. La presencia de las nubes debido a su naturaleza indefinida y de trazos cambiantes también evocan confusión que comparte significado con la niebla, en su aspecto de indeterminado, periodo transitorio entre dos estados. Es así mismo, predecesora de las revelaciones importantes en su acepción como manifestación divina o epifanía.

El horizonte adquiere el significado de límite de la tierra o de la vida en la tierra y a su vez es signo del porvenir; bueno o malo, según sea el caso de renacer a la vida eterna o morir eternamente.

---

<sup>245</sup> Apocalipsis 21: 1-4.

Grabado 18 "Cayó en el lecho y vio que se moría" I Macabeos 1 :6. Ilustración que precede al capítulo titulado: SENECTUD DE LA MUERTE Y PRINCIPIO DE SUS AGONÍAS.<sup>246</sup>



<sup>246</sup> Capítulo XL, p. 351.

## Grabado 18

*Decidit lectum, et cognovit quia moreretur.* "Cayó en el lecho y entendió que se moría".

### Preiconografía descriptiva.

En una habitación en penumbra yace, sobre una mesa un esqueleto humano, apoya la cabeza sobre almohadones y una lápida funge como cabecera del lecho. Velan la cabecera dos cirios encendidos. En el piso, al extremo inferior izquierdo un reloj de arena. Al fondo en lo alto de la pared están colocados un arco, una guadaña y una pica que se entrecruzan a manera de escudo de armas. Al fondo, a la izquierda superior del plano se abre una ventana a través de la cual se ve, rompiendo la luz del cielo, una trompeta y una estrella de larga cauda o cometa. Completa esta vista exterior una campana que cuelga de la rama de un árbol; verde a la derecha y seca en su lado izquierdo.

### Iconografía

El esqueleto humano personifica a la Muerte, como símbolo de extinción total de un ciclo de vida y por lo tanto del tiempo del hombre.

Yacer en el lugar de la muerte conlleva el mismo significado que estar horizontalmente en el límite. El féretro abierto participa de la dualidad de la tierra y del lecho; comunican y absorben la vida, es el retorno al origen.

La velación de un cuerpo es la última ocasión en la que el hombre participa en una ceremonia. Es el paso previo a entregar los restos a la tumba para reintegrarlos a la tierra.

Una lápida es textualmente una piedra, está ligada a la tierra como el sepulcro mismo. Es símbolo del proceso origen-fin, del hombre sobre la tierra.

Significa permanencia, vida estática y eternidad. Es el retor no cíclico. Por su firmeza e inalterabilidad se asocia con lo divino. En las sepulturas las estelas o lápidas establecen la casa o morada final, por tanto es lugar de reposo o sueño eterno. Con frecuencia son interpretadas como contenedoras del destino.

Penumbra es la sombra que se opone a la luz, su antítesis. Existe una dicotomía luz-sombra, bien- mal, vida muerte, pecado gracia. Por oposición es el momento previo a la luz. También puede simbolizar lo secreto u oculto.

En este grabado las velas o cirios son la síntesis del fuego, el aire y la materia. Una vela encendida es símbolo de individuación, de vida cósmica concentrada en ella. Tiene fuerza ascendente. Es el alma que se eleva, la luz divina que se integra al cosmos. Asociada al fuego comparte su fuerza purificadora. Perennidad de la vida en la cúspide.

El número dos, está asignado al elemento tierra. Dos a la segunda potencia aplica al número totalizador de la tierra: cuatro. En este grabado el dos es símbolo de equilibrio por excelencia, representa el momento inicial en el que se ponen en marcha todas las evoluciones. Es la dualidad eterna de la vida y la muerte, cielo tierra.

La guadaña es una evolución tecnológica de la hoz citada en el juicio apocalíptico.<sup>247</sup> La hoz es un atributo de las divinidades agrícolas, asociada a la cosecha. En ese sentido se transforma en un símbolo del tiempo que todo lo siega. A partir del Renacimiento la muerte se representa asociada al tiempo que todo lo destruye. A su vez perdió su calidad agrícola de renovación cíclica.

Una lanza o pica simboliza el rayo solar, arma celestial. En el arte cristiano las virtudes esgrimen una lanza contra los animales que suelen simbolizar los vicios que es preciso vencer.

---

<sup>247</sup> Apocalipsis 14: 20.

San Juan describe al primer jinete apocalíptico armado con un arco: “Yo miré, y he ahí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco”.<sup>248</sup> Las flechas se identifican con el rayo, arma divina. La flecha describe una línea recta desde la mano del arquero hasta el cielo. Es también símbolo de destino.

La forma del reloj de arena es una analogía entre el cielo y la tierra y el ciclo de vida. Para que fluya se debe invertir vida muerte- muerte vida. Destaca lo delgado de la conexión entre lo celestial con lo terreno y por inversión de la tierra al cielo. Al terminarse el flujo de un extremo, marca el fin de un ciclo.

Un reloj asociado a la arena simboliza lo eterno, la infinitud, el incontable tiempo. La caída infinita del tiempo. La consumación del ser humano en la muerte. Por su capacidad de adoptar la forma que la moldea se identifica con el agua que es también un símbolo de abundancia, pero además esta misma virtud la asocia con la matriz, en cuyo caso debe considerarse símbolo del regreso al origen, a la madre tierra, en la simbología cristiana a la divinidad, el padre creador.

Una ventana es la posibilidad de recibir la influencia externa, se asoma a otro espacio. Por su forma cuadrada nos remite a la receptividad de la tierra - en sus cuatro puntos cardinales- ante la influencia divina.

Una estrella de larga cauda o cometa, es generalmente el anuncio de un acontecimiento infausto, sin embargo en la iconografía cristiana conlleva una dualidad al considerar que es la estrella de Belén la que preludia el nacimiento del Mesías.

Si bien las 7 trompetas del *Apocalipsis*<sup>249</sup> anuncian el fin de los tiempos son también preámbulo del segundo advenimiento de Cristo: El séptimo ángel sonó la trompeta; y se sintieron voces grandes en el cielo que decían: “El reino

---

<sup>248</sup> Ibid 6: 2.

<sup>249</sup> *Apocalipsis* 8: 1-12. 9: 1,13. 11: 15.

de este mundo ha venido a ser de nuestro Señor y de su Cristo, y reinará por los siglos de los siglos”.<sup>250</sup>

Un rompimiento de gloria es una manifestación de la claridad divina. La divinidad que permite ser intuita.

Bíblicamente el cielo es la residencia de Dios.

La campana a menudo representa la bóveda celestial. Está asociada principalmente a la percepción del sonido. En el simbolismo cristiano las campanas de un templo son la voz de Dios que recuerda la necesidad de obedecer los mandamientos divinos. Por la posición del badajo evoca el sitio de todo lo que está suspendido entre el cielo y la tierra, por ello es el sonido que une lo divino con lo humano. Posee el poder de entrar en relación con el mundo subterráneo.

En este grabado el árbol<sup>251</sup> se intuye apenas por una rama; verde a la derecha del plano- seco a su izquierda. Se trata pues de la representación del ciclo vida-muerte de la tierra asociado a la promesa de resurrección.

---

<sup>250</sup> Ibid 11. 15.

<sup>251</sup> Véase los grabados 2 y 3.

## Relaciones iconológicas

El grabado alude al último día del tiempo, al Juicio Final anunciado por los Apocalipsis, al término del cual la propia Muerte yace inerte sobre su lecho funerario. Ha alcanzado su destino en mundo de los mortales. Al extinguir todo vestigio de vida paradójicamente ha extinguido su función de ser. Desaparecido el hombre, con él ha terminado también el pecado causal de la existencia de la muerte. Sin el pecado, la muerte, que es su consecuencia y castigo, pierde su función de ser y desaparece.

Una ceremonia de velación le otorga a la muerte esa calidad de criatura ligada al destino del hombre. Será la última en desaparecer consumida en su propia esencia para dar paso a un nuevo mundo ajeno al proceso de renovación cíclica vida-muerte.

La muerte está atada al destino del mundo como lo sugiere la lápida. Al marcar el lugar que le corresponde, indica que la vida finalmente ha alcanzado el triunfo y desplaza a la muerte al sepulcro, lugar de reposo y por tanto de inactividad. Símbolo de sabiduría y destino, la piedra anuncia que la muerte finalmente ocupa el lugar asignado por los designios divinos. También una piedra es un ara sobre la que se coloca un altar cristiano, por lo mismo podría interpretarse como una última ofrenda de la tierra a la divinidad.

La sombra, que pone en penumbra esta escena, anuncia el momento previo a la luz de la nueva creación en la cual por misterio y decreto divino desaparecerá la dicotomía bien-mal, vida-muerte, gracia-pecado.

En esta escena los cirios representan la consumación de todos los tiempos. Es la síntesis del fuego, el aire y la materia; agua y tierra. Toda la vida que se sintetiza en ella. Tiene fuerza ascendente. Como podemos apreciar dos velas simbolizan el equilibrio, son el número inicial que pone en marcha

todas las evoluciones, el dos es la dualidad por excelencia vida-muerte. El alma de la muerte en un último proceso dicotómico deja paso a la vida eterna.

Toda la escena nos habla del fin de los tiempos: la guadaña es una evolución tecnológica de la hoz citada en el juicio apocalíptico. Está asociada a la cosecha y en ese sentido se transforma en un símbolo del tiempo que todo lo siega. Alude a segar los productos de la tierra, en este caso la vida de los hombres cortados como castigo o premio –previo juicio discriminatorio- entre justos y condenados.

La lanza que se entrecruza con la guadaña es símbolo del rayo solar, la acción de la esencia sobre la sustancia indiferenciada, la actividad celeste. El arco que se ilustra junto a lanza y guadaña nos remite al primer jinete que se describe en el *Apocalipsis* de San Juan: “Yo miré, y he ahí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco”.<sup>252</sup> Las flechas también se identifican con el rayo, arma divina ya que describe una línea recta desde la mano del arquero o hasta el cielo que en este caso es el destino. Sin embargo las armas están colgadas en la pared, al igual que la muerte han terminado su actividad. El mal ha sido derrotado y reposan en su sitio.

La forma del reloj de arena nos brinda una analogía entre el cielo y la tierra y el ciclo de vida, que para que fluya se debe invertir el proceso vida muerte- muerte vida. En este caso marca el fin del ciclo de la tierra y asociada a la matriz debe interpretarse como regreso al origen, el padre creador.

La ventana nos permite asomarnos al mundo exterior donde se están realizando las profecías apocalípticas. Su forma cuadrada nos sugiere la acción de la divinidad sobre la totalidad de las cosas terrenales. Esta intervención

---

<sup>252</sup> *Apocalipsis* 6: 2.



divina fatalmente se anuncia por un cometa o meteorito cuya calidad de piedra sagrada, presagia el nuevo orden cósmico y eterno.

La ventana que se abre al exterior nos deja ver una trompeta de la cual San Mateo <sup>253</sup> nos dice en relación al fin de los tiempos: “y enviará a sus ángeles con gran voz de trompeta, y juntarán a sus ejércitos de los cuatro vientos, desde un extremo del cielo hasta el otro”. De esta manera la ventana puede interpretarse como símbolo de los cuatro puntos terrenales –los cuatro vientos- y la trompeta nos remite a la voz de sus mensajeros.

Si consideramos la descripción de San Juan, la misma ventana nos permite ver una de las 7 trompetas del *Apocalipsis*<sup>254</sup> que se escucharán al final de los tiempos y que anunciarán el segundo advenimiento de Cristo: “El séptimo ángel sonó la trompeta; y se sintieron voces grandes en el cielo que decían: El reino de este mundo ha venido a ser de nuestro Señor y de su Cristo, y reinará por los siglos de los siglos”. Posiblemente el autor del Apocalipsis tomó como antecedente mítico la referencia de las trompetas que derribaron las murallas de Jericó. En ese contexto las trompetas deben considerarse como anuncios de las calamidades que extenderán a los hombres. Si bien únicamente se ilustra una trompeta, se hace referencia a las siete consideradas por San Juan: La primera trompeta precede a una tempestad de granizo, fuego y sangre que ocasionará la extinción de un tercio de la tierra. La segunda trompeta anuncia una montaña de fuego que caerá sobre el mar y transformará en sangre un tercio del mar, causando la muerte de un tercio de las criaturas marinas. Al anuncio de la tercera trompeta, caerá una

---

<sup>253</sup> San Mateo 24: 31.

<sup>254</sup> *Apocalipsis* 8: 1-12, 9: 1, 13 y 11: 1-5. En su estudio Blanca López de Mariscal nos remite directamente a San Juan, véase Bolaños, 1992 nota 9, p. 350. La cita se tomó como referencia para una segunda interpretación de este grabado.

estrella, a la que califica como ajeno, sobre un tercio de los ríos y manantiales y naturalmente los tornará amargos.

Al tocar el cuarto ángel su trompeta un tercio del sol quedará herido y un tercio de la luna y un tercio de las estrellas desaparecerán así como un tercio de la luz del día y un tercio de la luz de la noche, lo que nos dejaría un espacio de 8 horas transformadas en nada. Cuando el quinto ángel toque la trompeta nos dice San Juan: “y vi una estrella del cielo caída en la tierra y abrió el pozo del abismo [infierno] del que sube humo que oscurece el sol y el aire” <sup>255</sup>. Surgen además langostas-escorpiones, comandados por el hebreo *Abaddón* y el griego *Apollyón*. Cuando el sexto ángel toque la trompeta liberará a los cuatro ángeles de la extinción, actualmente atados al Éufrates, quienes con fuego, humo y azufre exterminarán un segundo tercio de los hombres. Finalmente el séptimo ángel anunciará el segundo advenimiento de Cristo y la creación del Nuevo Mundo.

Esta nueva creación se manifiesta en el rompimiento de gloria celestial, pues al abrirse las nubes la claridad que se produce establece una manifestación divina, que nos permite intuir la presencia de Dios.

La campana, que a menudo representa la bóveda celestial, en esta figura está asociada principalmente al sonido de la voz de Dios que recuerda la necesidad de obedecer sus mandamientos divinos. La posición del báculo evoca el lugar de todo lo que está suspendido entre el cielo y la tierra, por eso es el sonido que vincula lo divino con lo humano. Posee el poder de entrar en relación con el mundo subterráneo o inframundo que en la tradición cristiana está asociado al castigo, ya que el fin de los tiempos, que es también el día del

---

<sup>255</sup> Apocalipsis 9: 1,2.

Juicio Final, los justos serán separados de los pecadores, quienes serán condenados al infierno eterno.

La rama del árbol que se ve a través de la ventana es el nexo entre la tierra y el cielo, lleva en sus ramas la dualidad vida-muerte. El color verde, que se adivina por sus brotes, simboliza la resurrección, lo que también puede interpretarse como la segunda creación. Lo vivo de sus hojas representa la abundancia y la savia, licor de la inmortalidad. Por antítesis, la rama seca carente de vida, establece la extinción. Un árbol mitad seco y mitad verde es un ciclo que se renueva. A la izquierda un mundo que se extingue y a la derecha el advenimiento de un mundo nuevo y perfecto donde únicamente vivirán los justos y donde la muerte, al perder su función como castigo de la divinidad, no existirá.

La intensidad de las imágenes presentadas obedece a una cultura cuyos principios están regidos por una fuerte convicción religiosa, lo que si bien confiere unidad a las ilustraciones, por otra parte, debido a que su estructura literaria corresponde a una serie de sermones, hace que cada uno de los grabados tenga una lectura independiente.

Los grabados de Francisco Agüera pertenecen a lo imaginario y dejan al observador la acción de descifrar los símbolos y darles un sentido original; simbología que, en este caso, está ligada estrechamente a la intensidad cristiana de un texto que ilustra, con gracia y humor, la brevedad de la vida y lo inútil de las ambiciones terrenales.

### 3 LAS ILUSTRACIONES DE LA MUERTE

En México la imagen festiva de la muerte encontró en el grabado un medio de manifestación que, como hemos visto, se remonta a la época de la Nueva España, como es el caso de los grabados de Francisco Agüero que, si bien están realizados con una intensidad religiosa, el tratamiento gráfico es afable y con gracia. Así, con ese orden de ideas, este apartado pretende presentar un breve recuento del proceso que el lado amable de las imágenes de la muerte ha tenido en diversos medios de publicación.

#### 3.1 ANTECEDENTES DEL GRABADO EN MÉXICO

Si consideramos al grabado como la impresión de una imagen a partir de un molde, entonces, antes del descubrimiento del Nuevo Mundo en el territorio Mesoamericano -a partir de moldes y sellos realizados básicamente con barro cocido- se hacían grabados en arcilla y estampaciones sobre soportes como laminados de maguey, *amatl* y textiles.

Las funciones fueron diversas, si bien se usaron para fijar motivos ornamentales con mayor rapidez y precisión, principalmente eran utilizados para cubrir las necesidades religiosas o ceremoniales y también, con mucha frecuencia, con fines administrativos; por ejemplo: los sellos que se entregaban como recibo de los tributos.

En el caso de las estampaciones directas sobre los individuos es conveniente recordar que el atavío era primordial para indicar posición social o privilegios y los decorados corporales jugaron un papel no sólo ornamental sino primordialmente simbólico. Tratándose de la cerámica, el manejo de orlas y

motivos decorativos fueron realizados con frecuencia a base de moldes o estenciles.<sup>1</sup>

En La Nueva España, a instancias de Juan de Zumárraga y del virrey Antonio de Mendoza, fue que hacia septiembre u octubre de 1539 se estableció la primera imprenta del Nuevo Mundo. La empresa se encomendó a Juan Cromberger, impresor alemán establecido en Sevilla, quien había obtenido de la Corona Española un privilegio que le concedía la exclusividad sobre la venta de papel sellado e impresión de libros en la Nueva España.

Para instalar la imprenta Cromberger comisionó a un dependiente suyo, el lombardo Juan Pablos quien se trasladó a México con los aparejos necesarios para "imprimir libros de doctrina cristiana, de todas maneras de ciencias",<sup>2</sup> y naturalmente también trajo consigo las láminas de los grabados europeos que se emplearían en los primeros impresos de la Nueva España. Juan Pablos empleó modelos góticos y renacentistas importados principalmente de Flandes y se tuvo especial cuidado en que el material gráfico que llegaba a La Nueva España cumpliera con las normas establecidas por el Santo Oficio para preservar y respetar el sentido religioso y moral.

Desde fechas tempranas el grabado se utilizó no sólo en el libro impreso, sino también en las llamadas estampas de preservación cuyo fin primordial era la difusión litúrgica del catolicismo y las devociones de los individuos.<sup>3</sup> Se inició así la tradición, que ha llegado hasta nuestros días, de emplear imágenes gráficas para educar a la población, a más de que el

---

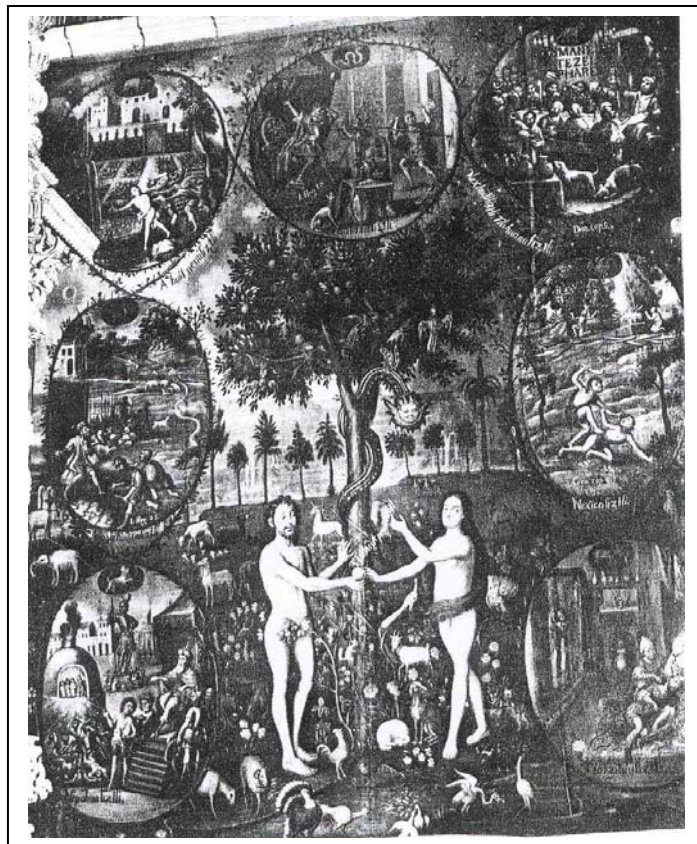
<sup>1</sup> Sólo se contemplan aquí las artes gráficas, cualquier otro tipo de estampación no se aborda en este apartado.

<sup>2</sup> De la Torre, *Breve historia*, p. 46.

<sup>3</sup> Bermúdez, *Gráfica*, p. 81.

desconocimiento del idioma por parte de la población indígena hizo que la estampa adquiriera particular importancia en el proceso de evangelización.

Esas primeras ilustraciones que llegaron a América sirvieron de base - aunque sin libertad creadora- a la iconografía de la Colonia que posteriormente la mano indígena reprodujo en las paredes de algunos de los claustros del siglo XVI<sup>4</sup> y en los que se pueden identificar temas copiados de los grabados de los libros.



Retablo de Los Pecados Capitaes, Iglesia de La Santa Cruz, Tlaxcala México.<sup>5</sup>

Así a partir del siglo XVI se inició en las nacientes imprentas de la Nueva España, la formación -en la práctica- de grabadores. De estos primeros personajes es de singular importancia para la historia del grabado el impresor Antonio de Espinosa, debido a que se le atribuye iniciar en el Nuevo Mundo la

<sup>4</sup> Al respecto véase la obra de Manuel Toussaint, *Arte Colonial de México*, México, UNAM, 1990.

<sup>5</sup> *Summa Artis*, vol. XXIX, p. 133.

costumbre de incluir en las portadas de los libros xilografías de escudos o sellos oficiales. Yhmooff Cabrera señala varios grabados del siglo XVI en los que se puede deducir que las siglas que aparecen en algunas de las placas del siglo XVI pueden atribuirse a Espinosa.<sup>6</sup>

Sin embargo no todo fueron imágenes religiosas o rezos. Debe tenerse en cuenta que entre la sociedad criolla y española, las comunidades religiosas no tuvieron el mismo impacto que entre los indígenas<sup>7</sup>. En la realidad convivieron dos culturas cuyas lecturas se rigieron por cánones diferentes pues para la comunidad indígena la enseñanza de la lectura se proyectó principalmente como un medio de evangelización en la fe católica, por lo que, en general el acceso a los libros estaba limitado a los catecismos y libros de oraciones que se emplearon con el doble fin de catequizar al tiempo de enseñar a leer.

En el caso de la sociedad criolla y española, sin perder de vista que el libro era objeto de supervisión y censura, la lectura llenaba necesidades tanto educativas como recreativas, por lo que los libros, prohibidos o no, y las actividades para ocupar el tiempo libre, demandaron que el grabado se utilizara ampliamente para estampar otros temas; entre ellos sobresalieron los naipes, material de gran demanda en un mundo en el cual los juegos de mesa y salón ocupaban el ocio de una sociedad privilegiada. Romero de Terreros en su libro *Los grabadores en México durante la época colonial*, cita a Cristóbal García y a Martín de Puyana, entre quienes más placas de naipes grabaron.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Bermúdez, *Gráfica*, p. 92. Véase también Yhmooff, "Las ilustraciones [...]" pp. 31-86

<sup>7</sup> Mediada por la capacidad económica, la comunidad mestiza quedó en este grupo social.

<sup>8</sup> Citado por Paul Westheim en su: *El Grabado en Madera*, p. 234.

Durante el siglo XVII las artes gráficas se vieron inspiradas por los artistas flamencos y franceses, influencia que se prolongó hasta la primera mitad del siglo XVIII, época en la que las ideas de la Ilustración Francesa abordaron asuntos no relacionados con la religión, por lo que la temática se enriqueció con grabados de escenas cotidianas y románticas.

El tema que nos ocupa, queda magníficamente ilustrado con los grabados que con motivo de las exequias ofrecidas por la muerte de Fernando VI. (1712-1759). Están publicados en el libro de Domingo Barcarcel y Formento titulado *Lacrymas de la paz, vertidas en las exequias del señor D. Fernando de Borbón*.<sup>9</sup>

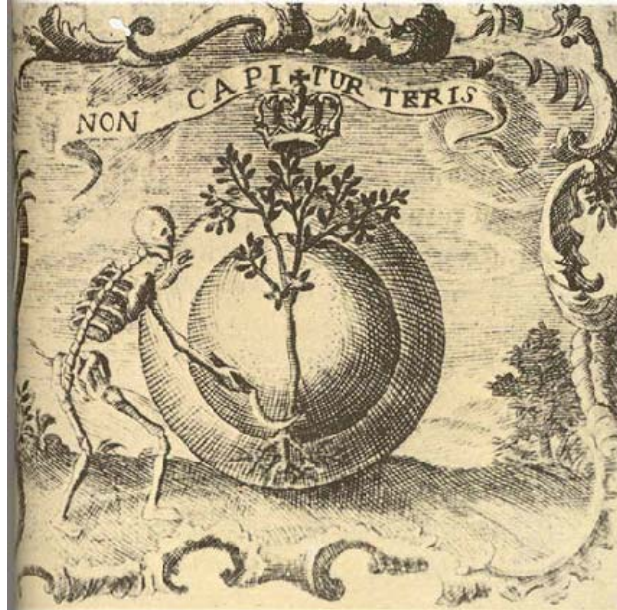


*Pax vita charior exstat*<sup>10</sup>

<sup>9</sup> El libro original se localiza en el Fondo Reservado de la BN de México

<sup>10</sup> Barcarcel, *Lacrymas*, p.24. "La paz que sostiene la vida"





*Non capitur teris.*<sup>11</sup>



*Post fata superstes*<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Idem, p.26. "No se obtiene en la tierra"

<sup>12</sup> Idem, p. 35."Después de tus acciones sobrevives"



*Exulat in patriam*<sup>13</sup>

En ellas no puede menos que observarse la inocencia de la ejecución pues el estilo del dibujo, aún tratándose de tan solemne ocasión, nos remite a los trazos informales de una caricatura. Como era frecuente en esa época las placas no estaban firmadas por lo que no ha sido posible conocer el nombre del grabador

A decir de Ernesto de la Torre, en la segunda mitad del XVIII en la Nueva España se vivió una decadencia en las artes gráficas. Sin embargo destacan algunos impresores entre los que figuran José de Jáuregui entre 1766 a 1778 y los Herederos de José de Jáuregui, de 1778 a 1796, en cuyas

---

<sup>13</sup> Idem, p. 37. "Alégrate de tu regreso a la patria" Agradezco la asesoría del Mtro. Miguel Bañuelos para la interpretación de los textos.

impresiones encontramos algunas de las obras realizadas por Francisco Agüera Bustamante.<sup>14</sup>

En esa misma época trabajó el grabado Jerónimo Balbas y merecen particular mención: Joseph Antonio Amador y sobre todo el poblano José Nava quien destacó entre 1754 y 1810. El trabajo que realizaron en 1743 José de Ibarra y Baltasar Troncoso en el libro *Escudo de Armas de México*, de Cayetano de Cabrera y Quintero es de singular calidad.

Francisco Casanova realizó el retrato de fray Sebastián de Aparicio y Manuel Villavicencio hizo los grabados que ilustran las *Actas de los Concilios Provinciales* de 1555 y 1556 impresas en 1769. Además de Nava, otros grabadores que se desempeñaron en Puebla fueron Diego Villegas, Zúñiga, Guzmán, Perea, Francisco Rodríguez y José Ortiz Carnero.

Sin embargo los nuevos formatos que demandaban publicaciones como revistas, libros ilustrados y periódicos, pero sobre todo la modalidad del álbum de vistas determinaron una imagen con mayores necesidades de comunicación; con autonomía visual no necesariamente sujeta al texto. Al respecto Bermúdez destaca a Francisco Silverio y a José M. Navarro cuyo trabajo más conocido es una estampa de la Virgen de Guadalupe.<sup>15</sup>

Además en este tipo de publicaciones, que trajo consigo la Ilustración Francesa, su influencia se nota en una tendencia hacia la desacralización de la temática abordada; al respecto se tiene noticia de que Francisco de Agüera

---

<sup>14</sup> En relación con la publicación de *La Portentosa vida de la muerte* de Joaquín Bolaños, la *Guía de Forasteros*, p. 4, publicó el siguiente anuncio: En la oficina del Lic. D. Joseph Jáuregui se ha concluido la impresión de la *Portentosa vida de la Muerte*, tomo de a cuatro con 18 estampas repartidas en el cuerpo de la obra, siendo su autor el R. P. Fr. Joaquín Bolaños, del Colegio Apostólico de Zacatecas, y su precio 3 pesos en pergamino y 4 pesos en pasta.

<sup>15</sup> Bermúdez, *Gráfica*, p. 89.

Bustamante ilustró varios artículos para la *Gazeta de Literatura*, editada por – sacerdocio aparte- el geógrafo y naturalista mexicano José Antonio Alzate.<sup>16</sup>

A las necesidades generadas por los avances técnicos de la imprenta se sumó la creciente demanda de impresos por parte de la población de la Nueva España. Fue Jerónimo Antonio Gil, destacado grabador que en ese entonces era director de la Casa de Moneda quien, motivado en parte por la necesidad de integrar al personal de la Casa de Moneda grabadores capacitados, fundó en 1781 la Real Academia de San Carlos donde estableció las cátedras de Grabado en Hueco y Grabado Calcográfico. A partir de esa fecha se formaría un grupo de artistas mexicanos en una tradición fuertemente academicista e indudablemente talentosos.

Por esas fechas se integraron a la Academia Tomás de Suria y José Estebe quienes hicieron escuela con alumnos como Francisco Gordillo, José María Montes de Oca, Manuel y Gabriel Gil. Hacia 1876 José Joaquín Fabregat fue nombrado director de la Academia quien se dio a la tarea de promover y enseñar el grabado en lámina.

Cuestión aparte, son las actividades de la prensa de la época independentista la cual se enriqueció con la técnica litográfica, que hacia 1826, introdujo a México el italiano Claudio Linati y Provost.<sup>17</sup> De esta época vale la pena destacar el semanario *El Iris*, fundado por Linati que en el número 14 de 1826 publicó una caricatura de titulada “Tiranía”

Con la evolución de las artes gráficas, en la imprenta de Ignacio Cumplido, entre 1841 y 1896 se publicó el periódico *El Siglo XIX*, donde

---

<sup>16</sup> Disponible para su consulta en la Hemeroteca Nacional de México.

<sup>17</sup> Hacia 1795, en Europa, Aloys Senefelder descubrió la técnica litográfica que permite reproducir lo grabado a partir de un dibujo con tinta grasa sobre una piedra calcárea y un corrosivo.

Joaquín Heredia y Plácido Blanco se constituyeron en lo que puede llamarse los primeros caricaturistas mexicanos en una sección periodística que posteriormente se publicaría como libro, el célebre Gallo Pitagórico y que constituye un hito en la gráfica de México.<sup>18</sup>

También fuera de la Academia merecen mención especial Manuel Manilla, (1830-1895) quien desde la imprenta de Antonio Venegas Arroyo caricaturizó la pobreza humana así como Gabriel Vicente Gahona, ilustrador del periódico satírico *Don Bullebulle*. Por su parte José Guadalupe Posada, (1851-1913) abre sin lugar a dudas, un lugar especial para el grabado al describir a la sociedad mexicana con sensibilidad popular y excelente manejo de la técnica.

Es importante señalar que el grabado adquirió en México una dimensión particular relacionada tanto con el devenir político social como con la realización artística. Destacan, a caballo entre el siglo XVIII y XIX, José Montes de Oca, quien ilustró la edición del *Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi. Este mismo escritor encomendó la ilustración de sus *Fábulas* y *La Quijotita y su Prima* a José Mariano Torreblanca.

Del siglo XIX dice Roberto Quevedo:

...las artes plásticas insertaron su evolución turbulenta entre los periódicos y libros de la época. De tal proceso resultan ediciones entrelazadas de palabra e imagen, que mezclan conjuros estéticos que sólo pueden encontrarse en obras renacentistas.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Recientemente el Fondo de Cultura Económica lo ha reeditado en su colección Fondo 2000.

<sup>19</sup> Quevedo, p. 6.

Así en ese mismo siglo XIX, encontramos figuras de gran talento como: Jorge Agustín Periam, Luis Campa, Miguel Pacheco y Buenaventura Sánchez Enciso.

Unida a esa tradición –que se interrumpe continuamente con cada cambio de época- el movimiento revolucionario de 1910 generó un compromiso social que se consolidó en una conciencia nacional ligada a las manifestaciones artísticas de corte popular.

En el primer cuarto del siglo XX sobresalieron Carlos Alvarado Lang, Rubén Acuña, Alfonso Franco y Alfonso Jiménez. Posteriormente destacaron Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Luis Arenal e Ignacio Aguirre quienes impulsaron la creación del Taller de la Gráfica Popular en 1937, y en 1938 la fundación de la Escuela de las Artes del Libro lo que permitió la profesionalización de la enseñanza de técnicas como: punta seca, aguafuerte y aguatinata en una diversidad de soportes que van desde la madera, el cobre y el acero hasta el linóleo.<sup>20</sup>

El Taller de la Gráfica Popular consolidó a los artistas dedicados a la gráfica en una actividad que llenaba los requisitos de las políticas educativas y populares del momento, unidas a la libertad creadora y estética.

En los años previos a la Independencia de México, la Muerte, se ocupó más en sus funciones formales que como personaje gráfico. Sin embargo la prensa ocupó un lugar destacado en las actividades y sobre todo en los conflictos sociales. Así, esa época vio surgir y desaparecer a gran número de periódicos, algunos de los cuales no alcanzaron ni la media docena de números

---

<sup>20</sup> De la Torre, *Ilustradores*, p. 39.

### 3.2 LA CARICATURA

En la caricatura la intencionalidad predomina sobre la técnica del dibujo. De ahí que sea el contexto social el que marque la fuerza de impacto del mensaje, el ingenio al plasmar en un dibujo el carácter y sintetizar la anécdota o situación en uno o dos cuadros. La intensidad social de la caricatura hace que sea una expresión del pueblo pues el artista está, si no involucrado, sí comprometido con su entorno social y cultural.

Se considera que las primeras caricaturas sociales se publicaron en los periódicos de Inglaterra y Francia a mediados del siglo XVIII, y es conocida la caricatura de Luis Felipe I de Orleans, caracterizado como Gargantúa, que hacia 1832 fue motivo de prisión para su autor, el célebre Honoré Daumier.<sup>21</sup>



Desde entonces la caricatura ha estado asociada cercanamente no sólo a la crítica social, con miras más o menos constructivas y propuestas de cambio, si no también a la burla y a la contienda, bien sea política o religiosa y

---

<sup>21</sup> <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/176.html>

Consultado 22 febrero 2005.

aún diferencias personales se han dirimido en la unilateralmente graciosa caricatura.

Esgrimida como arma ideológica es poco tolerada por las autoridades cuya postura, desde Luis Felipe I hasta nuestros días, no ha variado mucho sobre todo cuando esta forma de crítica social ha sentado sus reales no sólo en periódicos y revistas de circulación local y nacional, si no que a partir de Internet, también encuentra difusión mundial.

No siempre los temas son abordados con humor jocoso; en ocasiones el grabado busca el sentimiento de horror y rechazo a la injusticia y las atrocidades cometidas por el poder. Basta pues el comentario, ya que en este trabajo no es esa la tónica que se aborda.

En México la caricatura ha encontrado su mejor medio en los periódicos cuyos antecedentes datan desde 1541, cuando a dos años de establecido Juan Pablos, considerado el primer impresor de la Nueva España, publicó- en hoja suelta- lo que podría considerarse el preámbulo del periodismo en México: *La Relación del espantoso terremoto ocurrido en Guatemala*. Primera forma noticiosa que de manera ocasional, daban a conocer acontecimientos de interés general. Ese formato continuó con el nombre de Gacetas o Gazetas que de una u otra forma se mantuvieron durante el siglo XVI y XVII y poco a poco dejaron el espacio a publicaciones de mayor periodicidad<sup>22</sup> como el caso del *Mercurio Volante* establecido por Carlos de Sigüenza y Góngora en 1693. Sin embargo se considera que el primer periódico que puede ostentar ese nombre fue el editado por Juan Ignacio Marín de Castorena Ursúa y Goyoneche la

---

<sup>22</sup> A mayor información puede consultarse el libro de Agustín Agüeros de la Portilla, *El periodismo en México durante la dominación española. Notas biográficas y bibliográficas*, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Anales del Museo, T.II, 1910.



*Gaceta de México y Noticias de Nueva España*. Circuló únicamente de enero a junio de 1722 e incluyó en sus páginas noticias y novedades así como una sección para “Libros Nuevos” donde se daba noticia de lo publicado tanto en la península como en la Nueva España. En julio de ese año cambió el nombre por el de *Florilegio Historial de México y Noticias de Nueva España*.

En el siglo XVIII se realizaron otros intentos por establecer publicaciones periódicas de corte informativo, científico y literario; hacia 1768 José Antonio Alzate y Ramírez inició la publicación del *Diario Literario* -suspendido ese mismo año- sin embargo entre noviembre de 1772 a enero de 1773, circuló *Asuntos Varios sobre Ciencias y Artes*, y de marzo a julio de 1786 las *Observaciones sobre la Física, la Historia Natural y Artes Útiles*.

Todos estos esfuerzos dieron paso a uno de los periódicos más importantes de la época, la *Gazeta de Literatura* que se publicó entre el 15 de enero de 1778 y hasta el 17 de junio de 1795. Publicación lustrada, muestra las inquietudes científicas y artísticas de la época. Fue en esa *Gazeta* que en 1792 apareció la reseña del nuevo libro de Joaquín Bolaños *La Portentosa Vida de la Muerte*, el cual ilustró Francisco Agüera Bustamante con 18 grabados. A reserva que en este trabajo se aborda la iconografía utilizada en ellos, en este apartado es importante señalar la importancia que tienen los dibujos de Agüera para la historia de la gráfica en México. La intención del libro es indudablemente didáctica religiosa, y el tratamiento literario ya lo han abordado en su momento Agustín Yañez, Blanca de Mariscal e Isabel Terán entre otros. Pero lo que interesa destacar en esta investigación es que se trata del antecedente de la caricatura mexicana para representar a la muerte con un carácter humano, amable y por qué no, cómico.

Corresponde a Claudio Linati<sup>23</sup> la temprana introducción de la técnica litográfica pues, (en parte debido a que sus inquietudes políticas lo expulsaron de varios países) interesado en observar el proceso político de una nación recientemente independizada de España, en 1825 se estableció en la ciudad de México. Fundador de la primera revista literaria ilustrada *El Iris* donde - enemigo de cualquier opresión- publicó, durante la administración del general José Guadalupe Victoria, primer presidente de México independiente,<sup>24</sup> el 15 de abril de 1826 una caricatura con el título de *Tiranía*.

# TIRANIA



Coste de explotación y funcionamiento  
El sistema Thompson tiene ventajas,  
y desventajas y meritos aparte  
D. para cuando lo necesite el departamento

25

En el texto al pie de imagen se lee : “Entre superstición y fanatismo, la feroz tiranía mira sentada, y con terror y mercenaria espada doquiera sembrar la muerte el despotismo”.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Claudio Linati Conde de Parma, vivió entre 1790 y 1832. En su Italia natal perteneció al grupo de los carbonarios y su vida estuvo ligada al activismo político. Aparte de ello, merece mencionarse su libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, fue publicado por primera vez en Bélgica y más tarde traducido y publicado en México. Este libro marca una pauta en la historia del traje y los costumbres de México. Sus andanzas lo trajeron de nuevo a México donde murió en la ciudad de Tampico Tamaulipas.

<sup>24</sup> General de División Guadalupe Victoria, primer presidente constitucional de México. Su nombre de pila fue Manuel Félix Fernández, 1786 - 1843, sin embargo es mejor conocido como Guadalupe Victoria, nombre que asumió después de salir victorioso en una batalla el día de la conmemoración de la Virgen de Guadalupe. Ocupó la presidencia desde octubre 10 de 1824 al 31 de marzo de 1829.

<sup>25</sup> <http://www.flickr.com/photos/38823756@N06/3568571087/> consultado el 19 enero 2010.

<sup>26</sup> Existe la edición facsimilar: *El Iri s: periódico crítico y literario/* per Linati, Galli y Heredia; introducción por María del Carmen Ruíz Castañeda; índice por Luis Mario Scheneider. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Hemeroteca Nacional, 1986, 2vols.

Esta caricatura política está considerada la primera que se publicó en México, al menos en una publicación periódica. La muerte está simbolizada en la calavera que sostiene el personaje central con la mano derecha y la serie de calaveras a sus pies. Por demás está decir que su acción llevó a Linati a buscar refugio en otro país.

Un recurso para matar moscas y políticos es indudablemente el periódico y las publicaciones del siglo XIX dejaron más de una mancha en la pared. Héroes, villanos, revueltas, partidos y costumbres fueron caricaturizados con humor por los moneros<sup>27</sup> mexicanos: Santiago Hernández, Joaquín Heredia, Plácido Blanco, y Gabriel Vicente Gahona; Picheta editor de la revista yucateca *Don Bullebulle* (1847). Revista humorística por excelencia y primera de su género publicada en México.

Las primeras referencias a la celebración del Día de Difuntos, se pueden encontrar en 1850 en el semanario *El Tío Nonilla*, que incluye un artículo titulado precisamente “El día de difuntos” escrito en tono dolido y formal en relación a que lamenta el giro festivo que tan triste y solemne día había tomado ya en esas fechas.

El periódico gráfico *La Orquesta* inició su publicación en 1861 y se enriqueció con los grabados de Constantino Escalante. Vale la pena señalar que la muerte fue un elemento gráfico utilizado con frecuencia en sus páginas. Con motivo de la celebración del Día de Muertos, el 2 de noviembre se pueden localizar, desde fecha tan temprana como 1865, caricaturas de ánimo crítico social en las que se emplean calaveras y esqueletos para dar “vida” al

---

<sup>27</sup> Se refiere a la descripción popular de las tiras cómicas conocidas como “monitos”

mensaje. Ya en 1865 aparece una caricatura firmada por C. Escalante que ilustra las costumbres de todos santos.



28

<sup>28</sup> La Orquesta, 31 de octubre 1865, T1, No. 96, p. 3. Colección Biblioteca Nacional de México



29

En el mismo periódico *La Orquesta* el sábado 4 de noviembre, también de 1865 y firmada por C. Escalante se localiza la siguiente caricatura que lleva al pie la leyenda: "Necesito algunas docenas de estas calaveras para mi Dn. Juan Tenorio que se representa esta noche en el Palacio Imperial"

<sup>29</sup> Colección Biblioteca Nacional de México





30

También de *La Orquesta* es la siguiente caricatura cuyo pié dice:

“No os podeis quejar de mi,  
Vosotros a quien maté,  
Si buena vida os quité  
Ni una sepultura os dí”.

<sup>30</sup> La Orquesta, 27 de octubre 1869, T. II, No. 131, p. 5. Colección Biblioteca Nacional de México



31

<sup>31</sup> *La Orquesta*, 3 de noviembre 1870, T. 3, No. 88, p. 5. Colección de la Biblioteca Nacional de México.



Para terminar con las imágenes de *La Orquesta*, se incluye una caricatura firmada por Hernández, cuyo pie dice: “La ofrenda de D. Benito”.



32

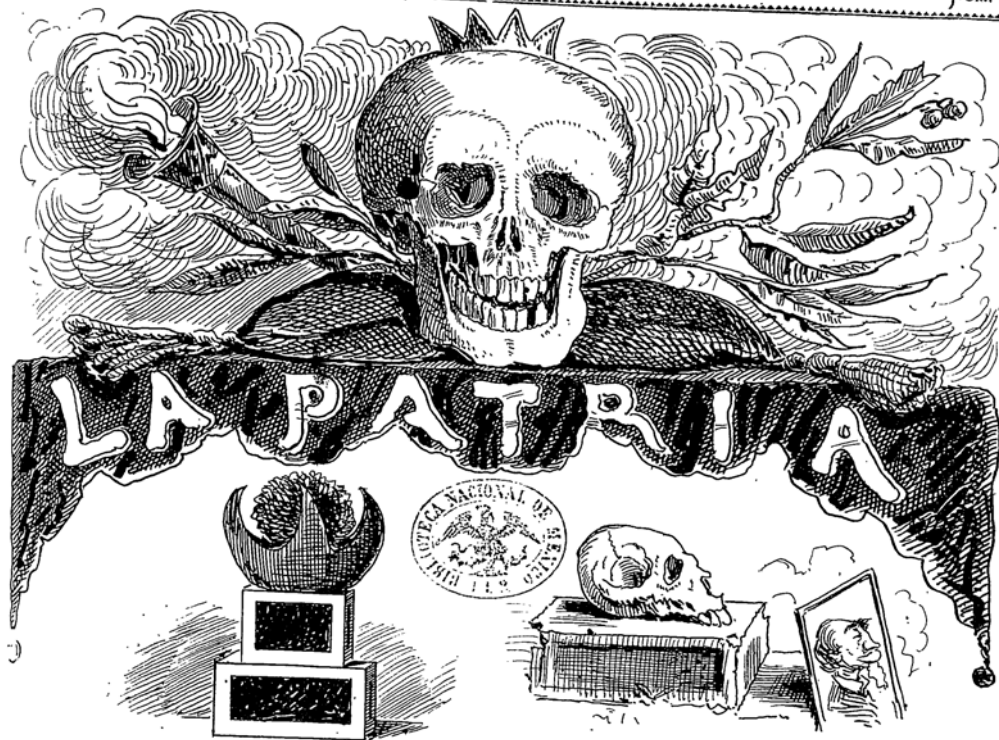
Por su parte, *La Patria Ilustrada* publicó el 22 de octubre de 1883, 10 páginas con pequeñas ilustraciones de calaveras dedicadas a personajes

<sup>32</sup> *La Orquesta*, 31 de octubre 1871, T.4, No. 87, p. 3. Colección de la Biblioteca Nacional de México.



destacados de la época a cuyo pie de ilustración agrega una o dos líneas con un versito alusivo. A manera de ejemplo se puede citar el dedicado a Justino Fernández, (1828-1911) quien ocupó diversos cargos políticos, entre ellos el de regidor de la ciudad de México: *No le cogió chubasco sin paraguas/ vivió feliz en medio de dos aguas*. Muchos otros personajes caben en 10 páginas entre ellos se puede encontrar a los generales Manuel González, Francisco Naranjo, Carlos Pacheco y Carlos Díez Gutiérrez, así como también vieron su calavera Joaquín Gómez Vergara, Guillermo Prieto, Antonio Pliego, Juan de Dios Peza, Ramón G. y Villavicencio y Pedro Rincón Gallardo entre otros muchos. Como se puede ver el Día de Muertos ya era tomado como pretexto para hacer crítica social y política.

Es pertinente mencionar que los años siguientes *La Patria Ilustrada* se ocupó de publicar abundantes calaveras. El 2 de noviembre de 1885 separa las calaveras en apartados: “Panteón de la Prensa”, donde aparecen calaveras dedicadas a los periódicos de la época como *El Nacional*, *El Tiempo*, y *El Monitor*.



Yace aquí un *Tiempo* precioso  
Que se murió haciendo el oso.

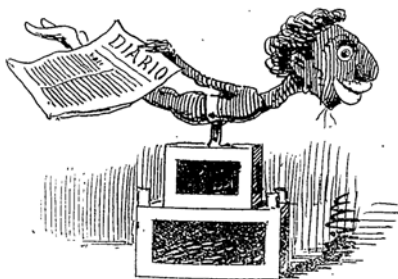
Aquí reposa ¡oh dolor!  
El *señor* *Monitor*.



Aquí descansan los restos  
De periódicos como estos.



Aquí nos dejó el pellejo  
El *Siglo* de puro viejo.



"EL DIARIO OFICIAL"  
Campeón entre los campeones  
Murió de interpelaciones.



Ya falleció el *Nacional*  
¡Y de muerte natural!

#### PANTEON DE LA PRENSA.

Otros apartados fueron el “Panteón de los Hombres Ilustres,” el “Panteón de la Armonía” (donde sitúa a los músicos), el “Panteón de los Desheredados”, el “Panteón de la Justicia”, el “Panteón de la Buena Muerte” y el “Panteón de los Hombres sin Miedo”.

En los semanarios *El Ahuizote* (1874- 1876) y *El Hijo del Ahuizote* (1885- 1902) destacaron las caricaturas políticas de Santiago Hernández y de José María Villasana. Destacados artistas comprometidos política y socialmente con el país, parte de la historia de la gráfica mexicana

En *El Hijo del Ahuizote*, al menos desde 1887 se pueden localizar caricaturas y calaveras alrededor del 2 de noviembre. Periódico de marcado tono político aborda temas como la ley fuga, presidentes, revueltas políticas y armadas, partidos políticos, elecciones, hacienda etc. En los primeros años el tono de las calaveras podría calificarse de formal y conforme pasan los años pronto se tornan más informales y festivas.

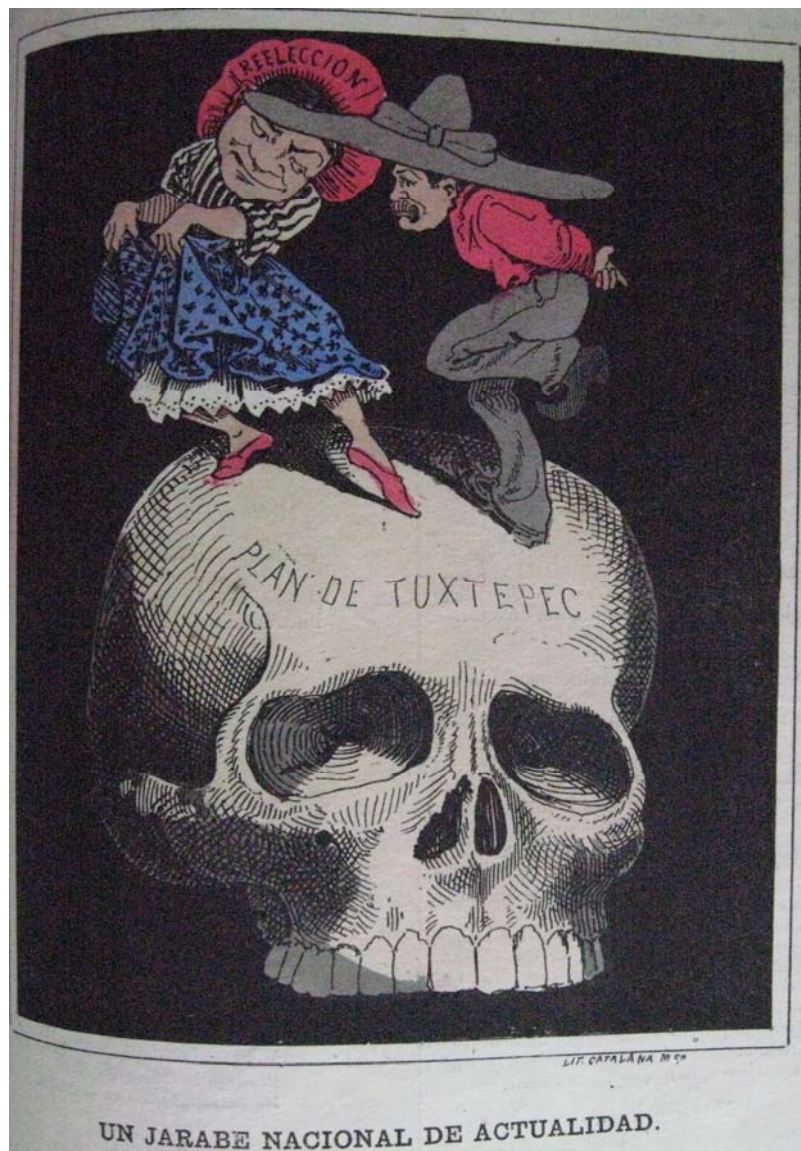
En 1899, el domingo 29 de octubre se publicaron calaveras dedicadas a los estados de la república, la de San Luis Potosí dice: “De la natural ley/ mató a San Luis . Triste muerte!/ Le metieron di ente fuerte/ los parientes del Virrey/ Las inscripciones se hacen en Catorce papelitos./¿Y cuando a los libros pasen, qué hay de firmas? Habrá gritos!/ Murió el r egistro civil;/ ya lo llevan a enterrar/ un juececillo, un topil/ y un ratón de sacristán”.<sup>34</sup>

En este semanario, que constituye uno de los más importantes muestrarios de la caricatura política de México, fue posible localizar entre 1887

---

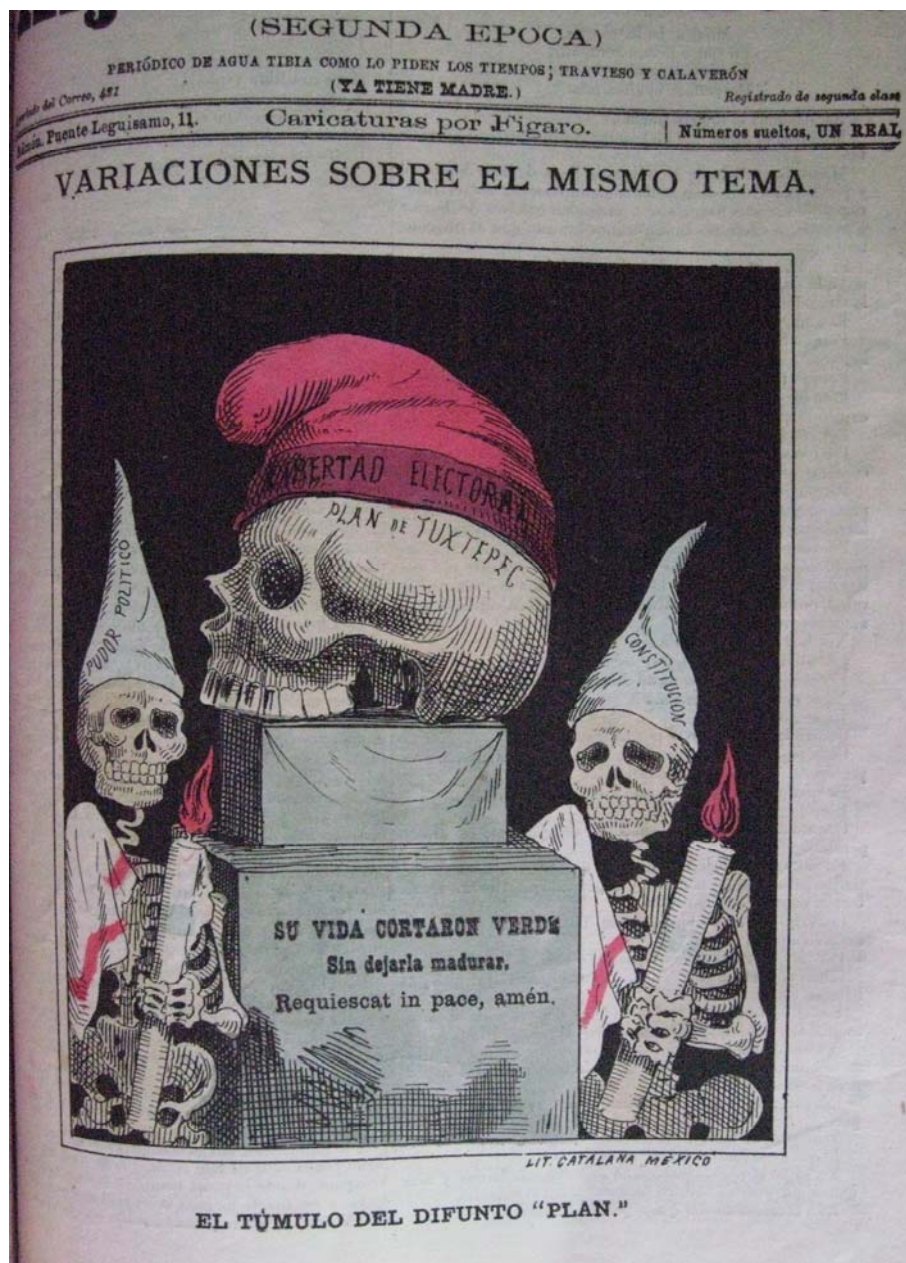
<sup>34</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 29 de octubre, 1899, año XIV, T. XIV, No. 705. pp. 690,691,694.

y 1901 diez caricaturas en las que se incluye la figura de la muerte. Las dos primeras son de la pluma de Fígaro.



35

<sup>35</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 30 de octubre 1887, T.II, No. 56 [p.1.]. Colección de la Biblioteca Nacional de México



36

<sup>36</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 6 de noviembre 1887, T. II, No. 57 [p.1]. Colección de la Biblioteca Nacional de México.





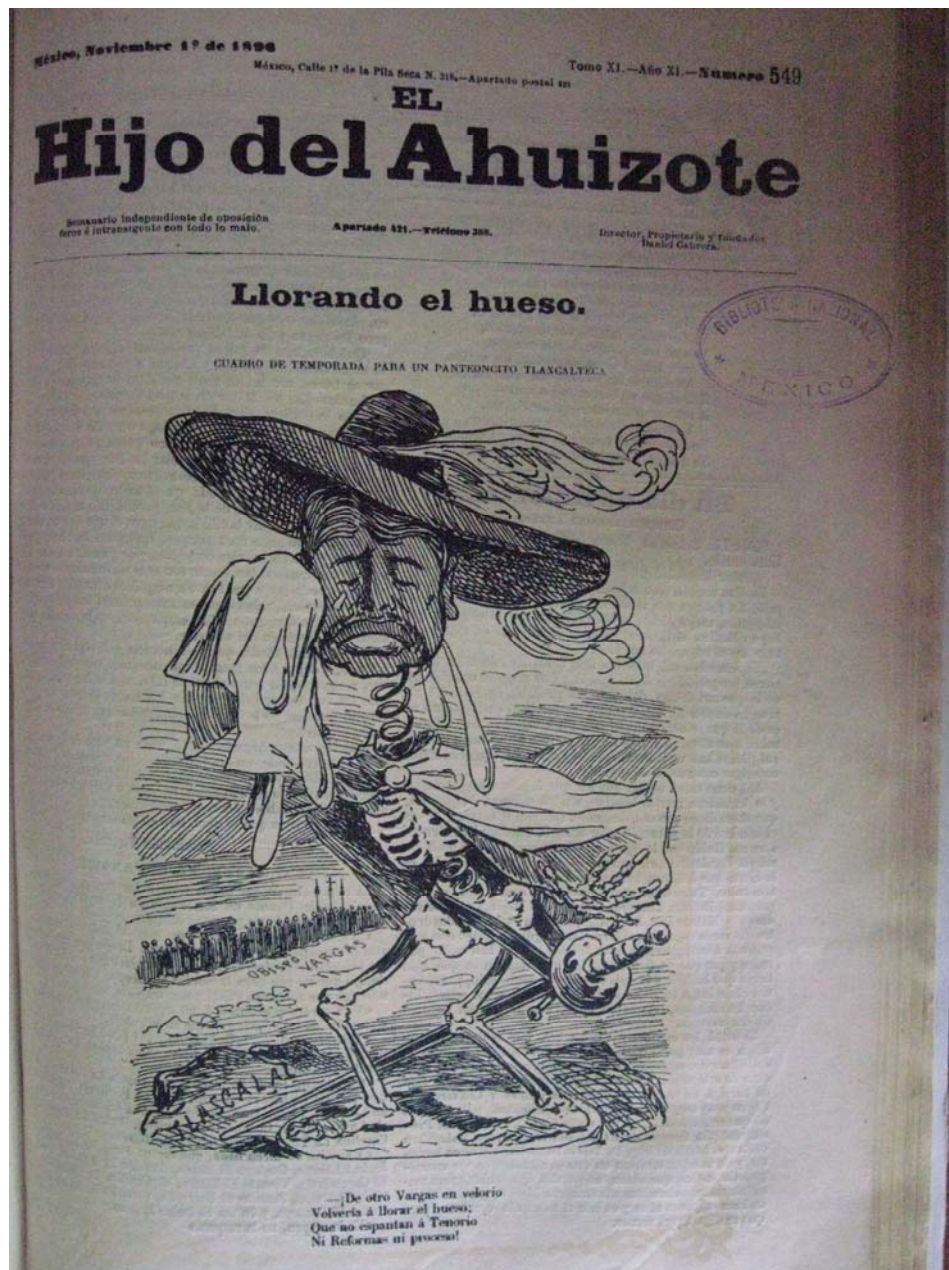
37

Este Cementerio de los Planes, incluye una calavera que dice:

Diálogo entre difuntos:

- \_ De Juárez me hundió la gloria
- \_ A mí de la paz la zarza.
- ¿Cuál es tu nombre en la historia?
- \_ Yo me llamé De la Noria
- Y tu? \_ Catarino Garza.

<sup>37</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 1° de noviembre 1891, T. VI, No. 303 p.[8]. Colección de la Biblioteca Nacional de México.



Al pie se lee:

— ¡De otro Vargas en velorio

Volvería a llorar el hueso,

-que no espantan a Tenorio

Ni reformas ni proceso!

<sup>38</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 1º. Noviembre 1896, T. XI, No. 549, p. [1]. Colección de la Biblioteca Nacional de México.



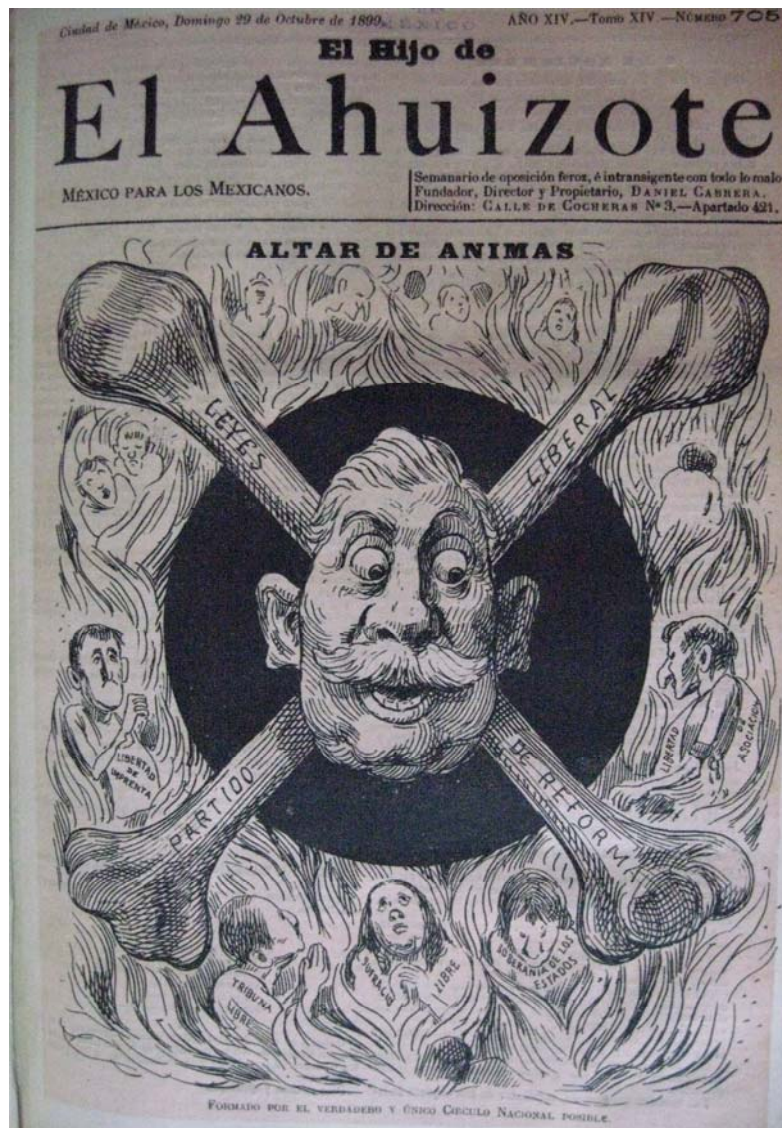


39

*Concilio Provincial, 5°, Convocado y presidido por el arzobispo Alarcón, 23 de agosto al 1 de noviembre de 1896. Obispos de Chiapas, Tulancingo, Cuernavaca, Veracruz, Puebla y 105 procuradores de cabildos de estas sedes y el de la Colegiata de Guadalupe, con los superiores mayores de las órdenes. Rev y aprobado por la Santa Sede el 19 agosto de 1898. (Último hasta la fecha).*

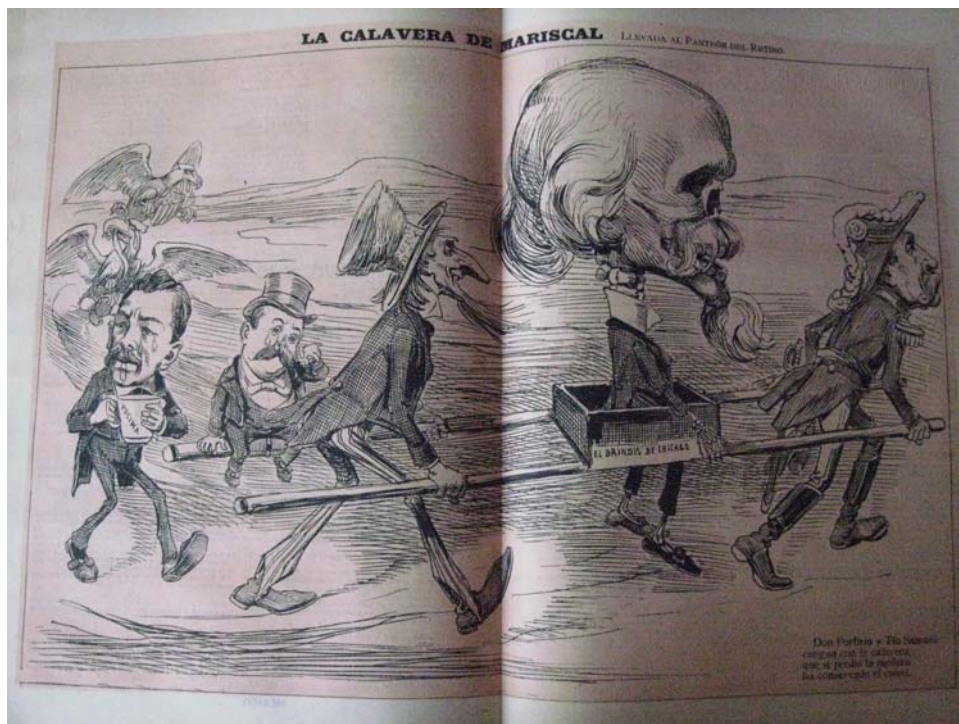
<sup>39</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 8 de noviembre 1896, T. XI, No. 550, pp.8-9. Colección de la Biblioteca Nacional de México.





40

<sup>40</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 29 de octubre 1899, T. XIV, No. 705, p. 689. Colección de la Biblioteca Nacional de México.



41

Se lee a la derecha de la imagen:

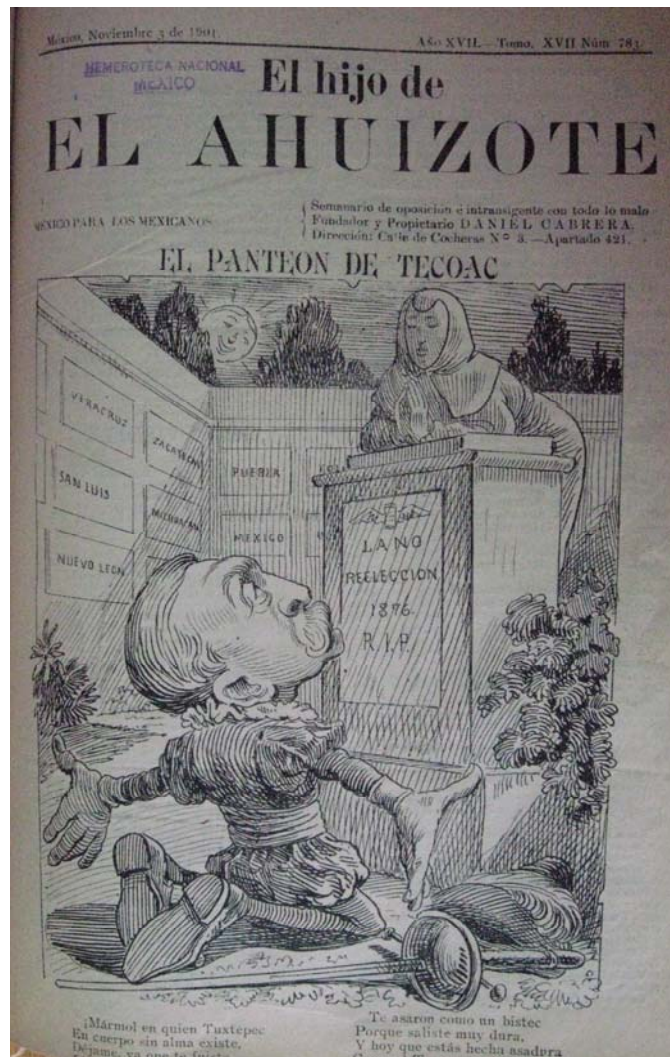
Don Porfirio y Tío Samuel

Cargan con la calavera

Que si perdió la mollera

Ha conservado el cairel.

<sup>41</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 29 de octubre 1899, T.XIV, No. 705, pp. [696-697]. Colección de la biblioteca Nacional de México.

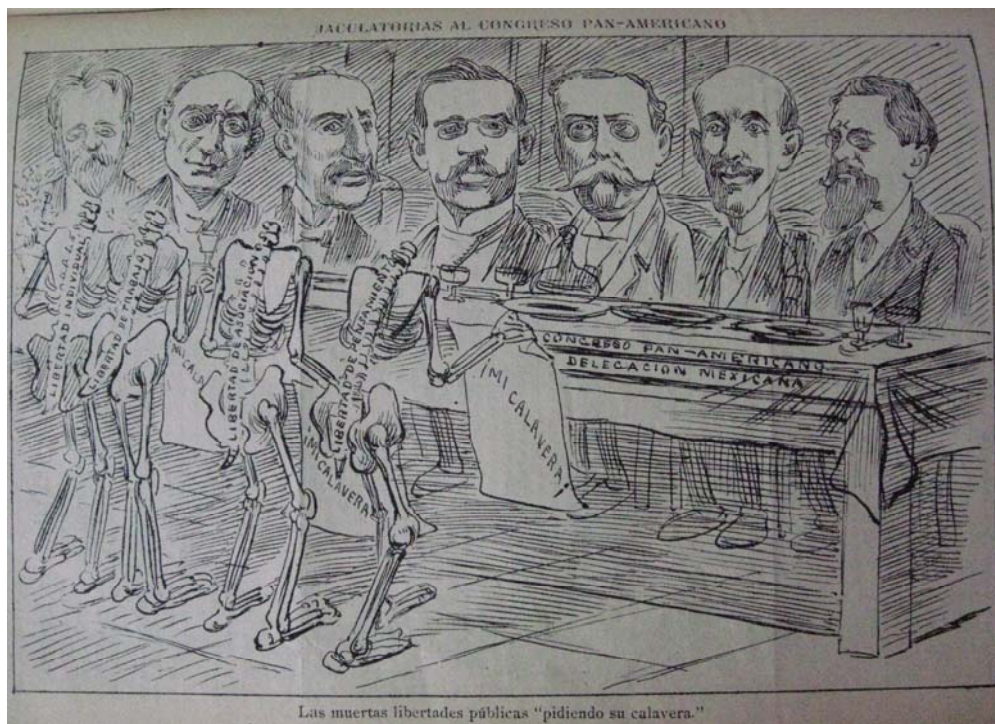


42

Mármol en quien Tuxtepec  
 En cuerpo sin alma existe,  
 Déjame, ya que te fuiste,  
 Llorarte en Chapultepec!  
 Te asaron como un bistec  
 Porque saliste muy dura,  
 Y hoy estás hecha asadura  
 Como el Tuxtepeco Plan,  
 Contempla con cuanto afán.

<sup>42</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 3 de noviembre 1901, T. XVII, No. 783, p. [1]. Colección de la Biblioteca Nacional de México.



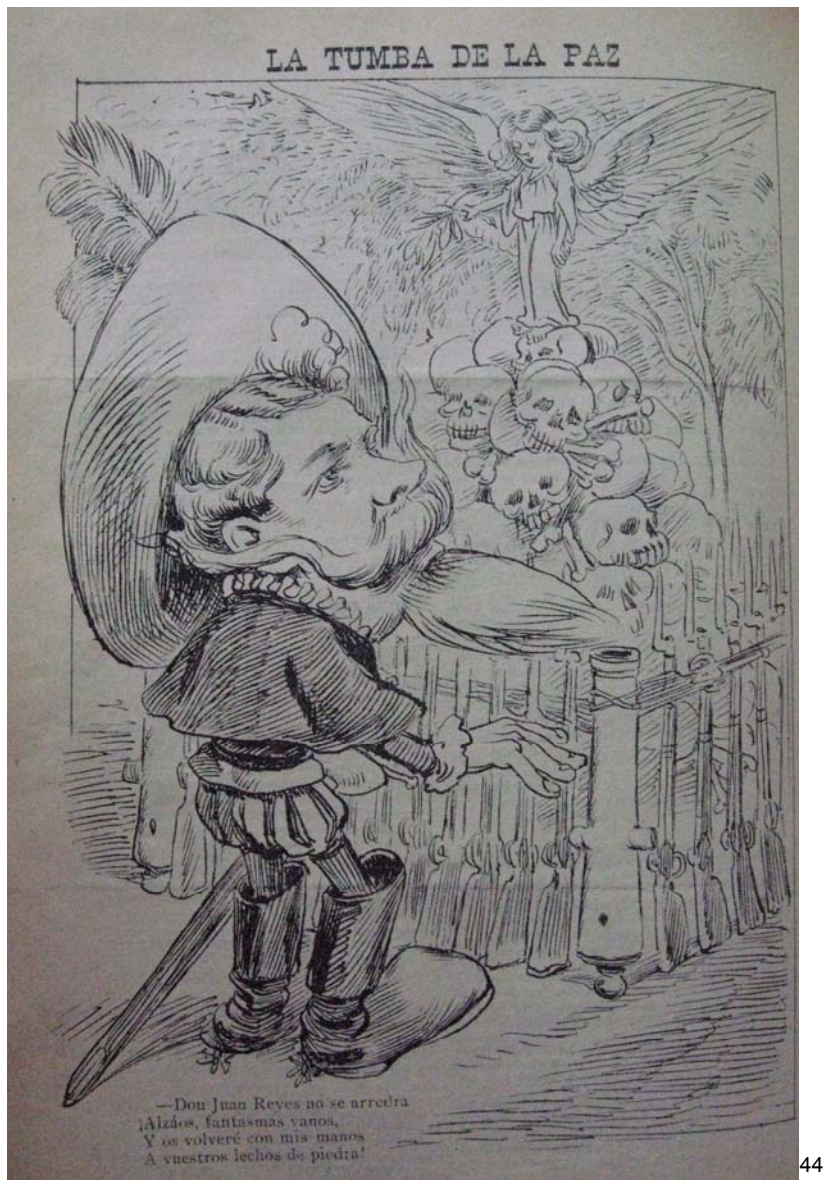


43

Presentada con motivo del Congreso Panamericano las leyendas en los esqueletos dicen:

“Libertad individual, Libertad de trabajo, Libertad de asociación, Libertad de pensamiento”

<sup>43</sup> *El Hijo del Ahuizote*, 3 de noviembre 1901, T.XVII, No. 783,p. [868]. Colección de la Biblioteca Nacional de México.



Al pie de la imagen se lee la siguiente calavera:

- Don Juan Reyes no se arredra  
¡Alzáos, fantasmas vanos,  
Y os volveré con mis manos  
A vuestros lechos de piedra!

*El Universal* (1888-1901) fue otro periódico que se sumó a la tradición del Día de Muertos en fechas tempranas. El sábado 2 de noviembre de 1889

<sup>44</sup> El Hijo del Ahuizote. T. XVII, No. 783, p. [872]. Colección de la Biblioteca Nacional de México.

publicó un artículo, firmado por Pepe Prieto y titulado “Piscolabis” que es una reflexión sobre la muerte.<sup>45</sup> El tono es mesurado y formal, sin embargo es el primero de lo que en años posteriores se publicaría.

En 1890 este periódico dedicó en su primera plana del domingo 2 de noviembre varias columnas al asunto: el primero un romance titulado “El Juico de los Muertos”, firmado por Fidel. Un segundo romance firmado por Guillermo Prieto y titulado “Los muertos” y dos contribuciones más de la pluma de Luis Bernal, tituladas “Cementerio” y “Dónde están”.

Para 1895, el 2 de noviembre el periódico dedica toda su primera plana al tema que nos ocupa, incluye una poesía de Juan de Dios Peza “Rerum Nature”, un cuento de Pepe Solís titulado “Cuento de Invierno” y 5 grabados alusivos entre los que se encuentra el del monumento fúnebre de Sebastián Lerdo de Tejada, el sepulcro de D. Gabino Barrera y la Cripta y capilla de la familia de D. Quintín Gutiérrez Revuelta. Además un grabado de fantasía con un panteón y esqueletos.

Ese año el tema se extendió a cinco de las páginas interiores y se incluyeron 14 grabados de monumentos fúnebres de personajes destacados, y 16 grabados más que recrean paisajes de panteones y se describe quiénes son los personajes ilustres que reposan en ellos.

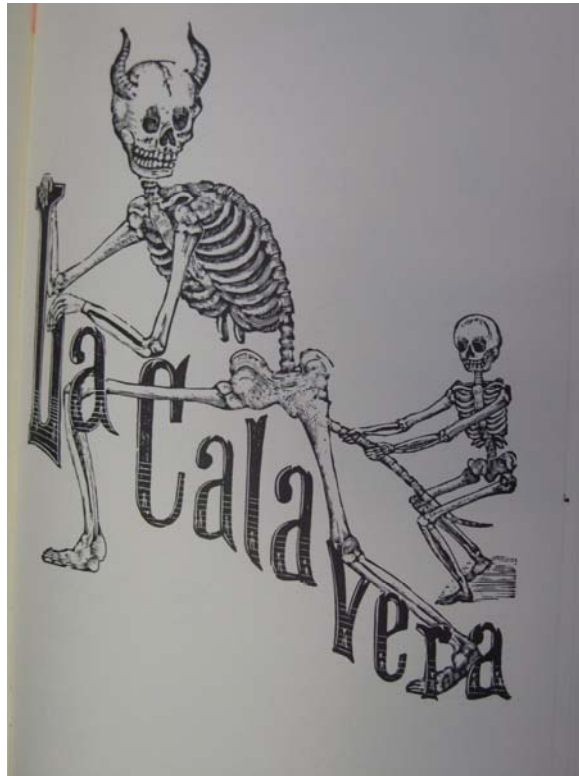
En 1896, la tradición se sigue construyendo y aparece por primera vez una caricatura, en esta ocasión de crítica contra el clero. Incluye un féretro del “Concilio V Provincial Mexicano” bajo la leyenda “Paz a sus restos” y se ilustran varios obispos de los estados de la república entre los que se incluye al obispo

---

<sup>45</sup> *El Universal*, Ed. O:R. Espíndola. Pepe Prieto “Piscolabis”, sábado 2 de noviembre 1889, No. 40, 1ª. Plana, columnas 2 y 3.

de San Luis Potosí. Los esqueletos de los periódicos *El Tiempo* y *La Voz*,  
fungen como músicos junto al féretro.

### **3.2.1 MANUEL MANILLA**



46

La Calavera Infernal.

Esta Roída calavera  
Hoy invita a los mortales  
Y a todos los espera  
Porque todos son iguales  
Lo mismo es el rey que impera  
Como el de humildes pañales  
Todos iguales nacieron  
Y así lo mismo murieron.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> López Casillas, *Manilla*, 29, 113.

<sup>47</sup> Idem



De Manuel Manilla se tiene pocos datos, se cree que nació en la ciudad de México alrededor de 1830 y murió de tifo tal vez en 1895. Se sabe que trabajó como grabador para la Imprenta de Antonio Venegas Arrollo entre 1882 y 1892.<sup>48</sup> Artista autodidacta está considerado un artista de imaginaria popular que hizo del grabado su medio de expresión<sup>49</sup>.

Si bien Manilla no fue el primero en utilizar un esqueleto con ánimo festivo para expresar una situación social, sí es quien en su momento recurre al tema con mayor abundancia. Utiliza un esqueleto generalmente con personalidad masculina, sobre todo en descripciones costumbristas.

Con sus esqueletos realizados para las hojas volantes con motivo de día de muertos surgieron también, de escritores anónimos, versos a la manera de las coplas que acompañaban a las danzas de la muerte, y que hacen alusión a la futilidad de los afanes y los honores de la vida, cuando finalmente el destino común es la extinción.

Hay sin embargo una gran diferencia en el tratamiento literario. Las danzas de la muerte y *ars mort* abordan el tema de manera fatalista, dolorosa. En el caso de Manilla el trato es familiar, jocoso e irreverente. Vale aquí recordar que, en 1792, igual tratamiento utilizó Joaquín Bolaños al realizar el panegírico fúnebre que la Muerte declama, con motivo del fallecimiento de su

---

<sup>48</sup> López Casillas, *Manilla*, p. 12. El autor incluye en su monografía el artículo original que Jean Charlot y que está publicado en el libro *Escritos Sobre Arte Mexicano*, Editado por Peter Morse, John Charlot y Dorothy Z. Charlot. Existe una versión para Internet en: <http://www.hawaii.edu/jcf/Escritos/charlotescritos.html>  
El artículo "Manuel Manilla, grabador mexicano" fue publicado originalmente en *Forma*, No. 2, de 1926.

<sup>49</sup> Trabajó para la Tipografía de Juan Lagarza, así como para la Tipografía Guadalupeña de R. Velasco, la Imprenta Religiosa de Antonio Venegas Arrollo y la Imprenta de Eduardo Guerrero cuyo principal rubro era la publicación de estampas e imágenes de vírgenes y santos y pequeños libros religiosos. También colaboró con la imprenta de Ildefonso T. Orellana que se especializaba en publicaciones infantiles y juegos de mesa.

bien querido socio el médico Don Rafael Quirino Pimentel de la Mata, que nos dice:<sup>50</sup>

Este túmulo elegante,  
de un médico es evidente  
que en despachar tanta gente,  
no ha tenido semejante.  
Con un solo vomitorio,  
que don Rafael recetaba,  
al enfermo sentenciaba,  
a penas de purgatorio.  
Dolorida se ha mostrado,  
la Parca bien resentida,  
pues ha perdido una vida,  
que tantas vidas le ha dado.  
Fuerte trance, trance fuerte,  
¡Oh trance desesperado!  
¿Qué no se la halla escapado,  
su benjamín a la muerte?

---

<sup>50</sup> Bolaños, 1992, pp. 158-160. El capítulo X al que se refiere es posiblemente el más gracioso del libro de *La Portentosa Vida de la Muerte*.

El doloroso transe se ilustra con la lámina 6, del libro de *La Portentosa Vida de la Muerte*, realizada por Francisco Agüera, en donde sitúa a “la Muerte sentada sobre un cojín, con la mano en la mejilla, explicando su dolor en esta décima que le ministró su pobre musa”.<sup>51</sup>



Sólo el silencio testigo,  
ha de ser de mi tormento,  
pues no cabe lo que siento,  
en una ollita de a tlaco<sup>52</sup>  
Ese cadáver tan flaco,  
fue objeto de mis encantos,  
y fueron sus triunfos tantos

<sup>51</sup> Bolaños, 1972. pp. 158-160. El texto conserva la grafía del original

<sup>52</sup> El tlaco era la moneda de menor denominación, equivalente a la octava parte de un real columnario.

que ajustándole la cuenta,  
abasteció de osamenta,  
a todos los campos santos.

Con igual humor Bolaños continúa describiendo las leyendas del mausoleo:

Setecientas carretadas,  
como el ministro más fiel,  
me ha entregado don Rafael,  
de calaveras mondadas.

Las troxes bien apretadas,  
según lo que yo percibo,  
están por su genio activo.

Y pues el dio cumplimiento,  
yo doi este instrumento,  
En que consta del recibo.

Si a canillazos la Muerte,  
el motín no apaciguara,  
otro gallo le cantara,  
a don Rafael de otra suerte.

Válgale empeño tan fuerte  
A el médico vejancón,  
pues en aquësta ocasión,  
le hiciéramos mil pedazos,

si la Muerte a canillazos,  
no le alcanzara el perdón.

Es en estas coplas dolorosas donde podemos encontrar el antecedente más distante a las calaveras mexicanas de Manilla. Grabador poco reconocido, sus trabajos pasaron inadvertidos envueltos en la clasificación de “populares”. Tal vez por ello es muy poca la bibliografía que existe sobre su obra. Sin embargo sus trabajos, muchos de ellos pertenecientes a la colección de los herederos de Vanegas Arrollo, nos permiten asomarnos al México urbano de fines del siglo XIX a través de una serie de grabados personales y divertidos.

Manuel Manilla fue el primer dibujante de la Imprenta de Vanegas y durante mucho tiempo sus trabajos quedaron en la clasificación de arte popular. No es difícil saber porqué. En primer lugar Manilla nunca tuvo la pretensión de ser un artista reconocido. No firmaba sus trabajos, y estos se hacían para ser difundidos en publicaciones masivas de muy bajo costo<sup>53</sup>.

La política de Antonio Vanegas Arrollo era editar publicaciones muy baratas, que pudieran ser adquiridas por la población con menor capacidad adquisitiva, por lo que el precio de las y hojas sueltas y librillos variaban entre los pocos centavos.

Se considera que grabó no menos de 500 ilustraciones, con un estilo personal y de gran calidad humana. Representó a hombres y mujeres del pueblo con sus sencillos atuendos en toda clase de situaciones; fiestas populares, mercados, ferias, ceremonias religiosas, velorios y situaciones fantásticas.

---

<sup>53</sup> Manilla realizó las cubiertas de algunos títulos económicos como: *La salud en el hogar*, *La cría de canarios*, *Muestras para bordado* y *La cocina en el bolsillo*. En esta imprenta destacaron los trabajos que realizó para libros de cuentos y juegos. López Casillas, *Manilla*, p.43,44.

Su producción está asociada al grabado popular, ligado a la hoja suelta, las calaveras, los corridos y otras publicaciones breves como oraciones, cuadernillos y carteles

También realizó contribuciones para la prensa, muchos de ellos lamentablemente perdidos o no identificado. Participó en dos publicaciones de corte infantil: *El correo de los niños*, (1872-1893) y *La edad feliz: semanario instructivo dedicado a la infancia mexicana*, (1873).

Entre 1885 y 1888 colabora con *El monitor del Pueblo*. Y según López Casillas las primeras calaveras de Manilla aparecen en el periódico *La Patria Ilustrada* en noviembre de 1886.

En 1888 se publicó *La Broma*: “hablador pero no embustero”, donde Manilla publicó sus primeras caricaturas.

No son los únicos periódicos, colaboró también con: *La Política*, *El Monitor del Pueblo*, *El Hijo del Ahuizote*, *Gil Blas*.

En este ámbito periodístico realizó múltiples grabados para ilustrar hojas volantes con noticias sobre acontecimientos de todo tipo: policiales, festivos, celebraciones y fenómenos naturales todo con un estilo sencillo que refleja muy bien las diferentes facetas del pueblo de México.

Su técnica es sencilla, en general los trabajos están realizados al buril sobre cinc, si bien en ocasiones se trata de xilografías cuyo soporte permite el trazo rápido y la espontaneidad de las líneas. Para las hojas volantes y calaveras era frecuente que utilizara papel de color, entre los que se dejan ver los rosas, morados, naranjas, azules y otros, impresos en tinta negra. Para los carteles era frecuente el uso de dos tintas y en los libros de cuentos y

narraciones utilizó una policromía plana. La composición está bien equilibrada y las actitudes de los personajes responden a la intención del dibujo.

El personaje de la Muerte tiene sus propios retos; en primer lugar es antitética: Es y no es, existe y no existe, no está vestida ni está desnuda, no es buena ni mala, es masculino pero también femenino, dotes que bien miradas representan grandes ventajas para el caricaturista que forma y transforma al personaje de acuerdo a sus necesidades. La festividad del 2 de noviembre ha sido una de las de mayor convocatoria, la gente acude a los panteones y realiza ofrendas en sus casas para conmemorar a sus muertos. En estas ofrendas es común poner pequeñas calaveras y esqueletos de azúcar con el ánimo, tal vez, de endulzar la muerte. Con este personaje Manilla y un grupo de escritores anónimos crean una forma gráfica netamente personal y mexicana: La imagen de un esqueleto o calavera acompañada de un verso, la más de las veces gracioso, el tema puede ser desde la crítica social o la simple mofa, que se conoce popularmente como *calavera*.

Para ilustrarla se transcribe la publicación titulada precisamente

#### LA CALAVERA POPULAR

Esta si es la calavera  
De los buenos artesanos,  
Que les da la enhorabuena  
A toditos los hermanos

Esta es la calaverita

Que nos viene a saludar  
Porque por algo se llama  
Calavera popular.

Aquí en el panteón espero  
Con afán siempre creciente  
Que vengan la humana gente  
Del sepulcro al agujero.

Ya vendrán a acompañarme  
Los pícaros zapateros  
Que a su familia mantienen  
Con recortes de los cueros.

Los carpinteros alegres  
Que siempre andan en la bola  
Se los llevará el demonio  
A que le menen la cola.





Los sastres que con la aguja  
Pierden el tiempo que da gusto,  
Cuando menos se lo esperen  
La muerte les dará un susto.

Por gustar tanto la copa  
A los buenos impresores  
Se vendrán a corregir  
En el panteón de Dolores.

<sup>54</sup> López Casillas, *Manilla*, p. 115. La imagen y el texto de La Calavera Popular se publicaron en hoja suelta en la imprenta de Antonio Vanegas Arrollo. Sin fecha.

Los pintores y albañiles  
Que pasan la vida a tragos  
Cuando vengan al panteón  
Recibirán mil halagos.

Los mentados sombrereros  
Que gana plata a raudales  
Les ofrezco desde ahora  
Hacerles sus funerales.

A los pillos grabadores  
Que demoran al marchante  
Si se acercan a Dolores  
Ya les echaré yo el guante.

A los encuadernadores  
Con todo y la plegadera,  
Los esperará en Dolores  
Esta humilde calavera.

Las chillonas hilacheras  
Que hacen su lucha a chillidos,  
Verán sus huesos podridos  
Y hediondas sus calaveras

Los músicos del montón  
Que han tenido mala suerte,  
Tocarán el bandolón  
Para que baile la muerte.

Los empleados de oficina  
Que pasan el día fumando,  
A la eternidad se irán  
Más aprisa que volando.

Los pulqueros sin conciencia  
Que adulteran la bebida  
Se irán para la otra vida  
Sin que les valga su ciencia.

Los carpinteros bribones  
Que a las gatas enamoran  
Cuando ya sean esqueletos  
Ya veremos cómo lloran...

Los famosos curtidores  
Que la pican de valientes  
Serán con los aguadores  
Calaveras pestilentes.

Los diestros talabarteros  
Se irán con lezna y punzón  
Junto con los carroceros  
Derechitos al panteón.

Los comerciantes bribones  
Que la mercancía adultera,  
El diablo mil coscorriones  
Les dará cuando se mueran.

Los perversos fabricantes  
De cigarros y de puros,  
Cuando yo los llame a cuentas  
Serán sus grandes apuros.

Solo los buenos armeros  
Alcanzarán buena suerte,  
Pues procuran aumentar  
Las conquistas de la muerte.

En fin les hago saber  
A todos sin excepción  
Que conmigo se han de ver  
Muy pronto en el panteón.

## LA CALAVERA DE LA VIUDA ALEGRE



55

La Viuda Alegre que ha dado

Al mundo la vuelta entera,

Al fin y al cabo ha quedado

La más monda calavera

Como es el caso de muchos grabados, estos eran utilizados en más de una ocasión para ilustrar temas semejantes o recursivos, a veces con algunas modificaciones, y se da el caso, que están fechados muy posterior a la muerte

<sup>55</sup> Este grabado López Casillas lo reproduce dos veces en su monografía de Manilla. De una manera sencilla en la página 36 y como parte de una hoja suelta con una calavera alusiva a la obra de Franz Lehár en la pag. 116. *La Viuda Alegre* de Franz Lehár fue estrenada en Viena en 1905, y el grabado fue utilizado por Vanegas Arrollo en 1910 en la hoja volante para promover el evento.

de Manilla (fechado en 1910) pero cuyo estilo, según asienta López Casillas, no deja ninguna duda sobre la autoría de Manilla



56

Su estilo es sencillo y con frecuencia ingenuo, describe a su manera al pueblo de una sociedad mexicana del fin del siglo XIX: mercados, corridas de toros, saltimbanquis y eventos recreativos, ilustraciones para juegos, y grabados de estampas religiosas y ceremonias ligadas al culto, publicadas en hojas sueltas y carteles. Sus grabados, llenos de gracia y humor, se caracterizan por la falta de perspectiva y composición, aspectos que permiten identificarlos pues en general sus trabajos no están fechados ni firmados, lo que trajo como consecuencia que hasta hace pocos años muchos de sus trabajos se atribuyeran a Posada

---

<sup>56</sup> <http://www.hawaii.edu/jcf/Escritos/charlotescritos16.html> Consultado 18 de mayo de 2009.

Las corridas de toros fueron un tema que ocupó parte de su producción gráfica debido a los carteles que anunciaban ese espectáculo. Casi con seguridad fue aficionado ya que en los grabados de la fiesta brava se nota conocimiento de las suertes a las que imprime soltura y gracia en las figuras de toreros y animales.



57

Manilla utiliza esqueletos y calaveras para ilustrar las más variadas situaciones. Un espectáculo como las corridas de toros ocupó el buril de Manilla al dedicar una calavera al torero español Ponciano Díaz,<sup>57</sup> y que dice: *Calavera Poncianista: Con un gozo y el placer el más profundo, hoy vengo a visitar el nuevo mundo. Y sigue:*

Aquí está ya la valiente  
Calavera Poncianista  
Que hoy a la torera gente  
Del pasado y del presente  
Viene a pasarles revista.

<sup>57</sup> López Casillas, *Manilla*, p. 34, 117.

<sup>58</sup> <http://www.oem.com.mx/esto/notas/n802905.htm> Consultado 19 mayo 2009.



Del simpático Ponciano  
Partidaria decidida  
He de asentarle la mano  
A los diestros de verano  
De farsa reconocida.



59

Este grabado alude al t an popular Don Juan Tenor io, fue publicado a l  
 menos una vez en hoja suelta con una calavera que entre otros versos reza de  
 la siguiente manera: *Levantaos de sus fosas, Calaveras! Que aquí se halla el  
 mayor de los troneras!.* Y dice al final:

Adiós tristes calaveras  
 De perversa condición  
 No olvidaré este panteón  
 Donde yacen los troneras  
 Calaveras como son  
 Seré yo y es muy notorio  
 Que me hagan buen velorio  
 Con escándalo profundo  
 Porque le di guerra al mundo  
 Y soy el Don Juan Tenorio

<sup>59</sup> López Casillas. *Manilla*. p. 36, 117.



60

El teatro del siglo XIX alcanzó gran auge a partir de 1850, por lo que Manilla participó en el proceso publicitario de diversas obras entre ellas, una de las más populares fue el ya mencionado Tenorio, obra que al menos desde 1865<sup>61</sup>, se viene presentado año con año en muchos de los teatros del país.

<sup>60</sup> López Casillas. *Manilla*. p. 37

<sup>61</sup> Bien en su versión original o en múltiples adaptaciones, tradicionalmente se presenta en muchas de las ciudades de México la obra *Don Juan Tenorio* de don José Zorrilla.

Publicada en hoja suelta o volante, en la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, *La Calavera Tapatía*, alude al carácter, valiente y juerguero de los hombres de Guadalajara, Jalisco.

La calavera tiene 32 versos en cuarteta, pero basten aquí unos cuantos a manera de ejemplo:



Con la muerte no me asusto  
Porque a la muerte chongueo,  
Pues que me retoza el gusto  
Cuando en parrandas me veo.

Que al cabo la muerte es flaca  
Y no ha de poder conmigo  
Y ni el diablo me sonsaca,  
Porque es el diablo mi amigo.

Hoy hago calaveradas,  
Porque aunque se me llegó,  
La muerte, patas rajadas  
Quiso entrarme y se rajó.

Yo no nací para prisco,  
Ni mi favor acabó  
Calaveras de Jalisco,  
No cierren que faltó yo.<sup>62</sup>

Manilla y sus herederos conservaron un estilo particular, su taller retrató al pueblo con humor y simpatía. En su época fue quien mayores aportaciones hizo a la gráfica mexicana: ilustraciones para libros infantiles, estampas religiosas, cuadernillos, canciones, recetas y manuales, caricatura, carteles, hojas volantes, anuncios publicitarios y por supuesto las ya en ese momento tradicionales calaveras que van a dejar abierto el tema para que se ocupara de él uno de los más talentosos grabadores de México; José Guadalupe Posada.

---

<sup>62</sup> López Casillas, *Manilla*, p.114.

### 3.2.2 JOSÉ GUADALUPE POSADA

Quien de ninguna manera podría faltar a la cita es José Guadalupe Posada, digno sucesor de Manilla en la imprenta de Vanegas Arroyo. El talento de Posada trasladó a su nombre a las calaveras y se transformó en el grabador de la muerte por excelencia.

La imagen de 'su' Catrina ha recorrido la historia de la gráfica mundial y podría decirse que constituye la carta de presentación de Posada y un blasón de lo mexicano.



A partir de Posada la imagen de la muerte se ha vuelto parte del paisaje gráfico de México. Se ha escapado del volante de día de Muertos y a pasado de los periódicos editados el dos de noviembre de cada año, para ocupar lugar propio en monografías, juegos de mesa, obras de teatro, piñatas, y personificaciones asociadas principalmente al Día de todos Santos y al Carnaval.

Sus personajes, y particularmente La Catrina, han traspasado el tiempo y el espacio; sus grabados se siguen reproduciendo en libros <sup>63</sup> periódicos, revistas y han formado nuevas costumbres, entre ellas la tradición que durante las noches de carnaval en el Puerto de Veracruz, deambule por las calles y deaparta en bares y cafés un silencioso personaje ataviado formalmente como 'La Catrina de Posadas'. Esto se repite las noches cercanas al día de Muertos además de que en teatros y cafés del país La Catrina ha servido de inspiración para que actores, músicos, bailarines y otros artistas recreen a este singular personaje.

José Guadalupe Posada Aguilar, nació en Aguascalientes Ags, en 1852 y murió en 1913 en la ciudad de México. Fue aprendiz en el taller litográfico de Trinidad Pedroso con quien aprendió dibujo y grabado, participó con él en el periódico *El Jicote*, (1870) publicación que por sus críticas políticas en 1871 tuvieron que trasladarse a León, donde poco después Posada adquirió el modesto taller de su maestro en el que trabajó hasta 1887, cuando se trasladó a la ciudad de México. Colaboró con la editorial de Irineo Paz, fundador de los periódicos *El Padre Cobos* y *La Patria* que se trasformaría en *La Patria Ilustrada*-el cual dirigió durante los 38 años de su publicación-.

Posada estableció su propio taller y colaboró con múltiples publicaciones entre ellas la *Revista de México*, *El Ahuizote*, *Gil Blas*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Argos*, *Fray Gerundio*, *El Fandango*, *El Teatro*, *El Boletín* y varios más.

Sus grabados generalmente fueron hechos sobre metal y en algún momento utilizó una técnica más rápida sobre cinc.

---

<sup>63</sup> A manera de ejemplo Alejandro Pérez Basurto en su libro *Historia del Humor Gráfico en México*, utiliza la imagen de La Catrina para ilustrar la cubierta del texto.

Hacia 1890 inició una afortunada colaboración con Antonio Vanegas Arrollo, en *La Gaceta Callejera* y juntos publicaron una abundante producción de corte popular que se plasmaba en noticias, sucesos políticos, leyendas y relatos que eran vendidas por vendedores en plazas y jardines. En volantes denunciaron la explotación obrera de Valle Nacional Oaxaca, mítines antireeleccionistas y otras revueltas sociales. A ello se agregaban corridos, cancioneros, almanaques, calendarios, juegos de mesa y gran número de trabajos de tipo publicitario que fueron ilustrados con gracia en un lenguaje gráfico con acento mexicano.

Es en este estilo novedoso en el que esqueletos y calaveras quedan indisolublemente asociados a la producción de Posada que las transforma en un elemento plástico que a decir de Diego Rivera con Posada:

*La muerte se volvió calavera que pelea, se emborracha, llora y baila. La muerte familiar, la muerte que se transforma en figura de cartón articulada y que se mueve tirando de un cordón. La muerte como calavera de azúcar, la muerte para engolosinar a los niños, mientras los grandes pelean y caen fusilados, o ahorcados penden de una cuerda. La muerte parrandera que baila en los fandangos y nos acompaña a llorar el hueso en los cementerios, comiendo mole o bebiendo pulque junto a las tumbas de nuestros difuntos*<sup>64</sup>

Diego Rivera es quien, hacia los años veinte, descubre o redescubre a Posada y lo define como uno de los más grandes artistas mexicanos.

---

<sup>64</sup> Rius, *Posada*, p.9. Rius transcribe el prólogo que Diego Rivera escribió para la monografía *Las obras de José Guadalupe Posada, grabador mexicano*. Con introducción de Diego Rivera. Editors Frances Toor, Paul, O'Higgins, Blas Venegas Arrollo. Publicada por Mexican Folkways, México, 1930.





65

Según el investigador de Posada, Agustín Sánchez González<sup>66</sup>, el grabador tituló a esta popular calavera como la Calavera Garbancera, posiblemente en la hoja suelta *El Panteón de las Pelonas* en las que satiriza a las mujeres que pretenden lucir como europeas; con el pelo corto, por lo mismo ‘pelonas’ y con atuendos ajenos a lo mexicano. De acuerdo al investigador, Posada la llamó *Garbancera* aludiendo a los indios garbanceros, que en lugar de comer frijoles comen garbanzas con el fin de ‘españolizarse’.

En parte la imagen de Posada ligada a La Catrina se debe también a Rivera, quien se inspira en el grabado de Posada y la plasmó en uno de sus más conocidos murales, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, pintada en 1947 y que actualmente se encuentra en el Museo Mural Diego Rivera. En el segmento central Diego pinta a La Catrina, de cuerpo completo y

<sup>65</sup> [http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/rivera/salas/id\\_jose\\_posada\\_1.html](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/rivera/salas/id_jose_posada_1.html) Consultado el 8 de junio de 2009.

<sup>66</sup> Diego Rivera bautizó a “La Catrina”, no Posada. [www.eluniversal.com.mx/cultura/58505.html](http://www.eluniversal.com.mx/cultura/58505.html) Consultado el 8 de junio de 2009.

ataviada al estilo de la *Belle Epoque*, del brazo de José Guadalupe Posada, y a la derecha de La Catrina, el propio Diego, que se autorretrata como un niño, que da la mano de la esquelética figura.



67

De una u otra forma el nombre de Posada ha quedado ligado a la figura de la muerte a grado tal que el caricaturista Rius, en el libro que escribe sobre Posada, lo llama el novio de la muerte. El mismo autor considera que fue

67

<http://espanol.images.search.yahoo.com/images/view?back=http%3A%2F%2Fespanol.images.search.yahoo.com%2Fsearch%2Fimages%3Fp%3DSue%25C3%25B1o%2Bde%2Buna%2Btarde%2Bdominical%2Ben%2Bla%2BALameda%2BCentral%26b%3D19%26ni%3D18%26ei%3DUTF-8%26pstart%3D1%26fr%3Dyfp%26fr2%3Dtab-web&w=700&h=532&imgurl=www.abcgallery.com%2FRivera%2FRivera149.jpg&rurl=http%3A%2F%2Fwww.abcgallery.com%2FRivera%2FRivera149.html&size=96k&name=rivera149.jpg&p=Sue%25C3%25B1o+de+una+tarde+dominical+en+la+Alameda+Central&oid=bfe7b4171b5876dc&fr2=tab-web&no=24&tt=102&sigr=11hf4rhds&sigi=1191078sh&sigb=14u7rjlst&type=JPG>  
Consultado 9 de junio 2009. Actualmente el mural se encuentra en el Museo Mural Diego Rivera, de la ciudad de México.

precisamente en sus calaveras y esqueletos donde Posada alcanzó su mejor medio de expresión dándoles categoría artística de ¡Hermosas calaveras!<sup>68</sup>

Es posible que otras culturas encuentren difícil calificar de hermosa a una calavera, pero debe observarse en ellas además de la calidad del grabado la capacidad de plasmar la riqueza de una sociedad en todos sus estratos y situaciones, lo mismo al pobre que al burgués siempre con humor y alegría como puede verse en los siguientes dos grabados que pertenecen a la colección del Museo Mural Diego Rivera. En ellas podemos admirar el movimiento de los trazos, que con sencillez nos ofrece una composición lograda plenamente.



69



70

---

<sup>68</sup> Rius, Posada, p. 69.

<sup>69</sup> [http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/rivera/salas/id\\_jose\\_posada\\_3.html](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/rivera/salas/id_jose_posada_3.html)  
Consultado el 12 junio 2009.

<sup>70</sup> [http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/rivera/salas/id\\_jose\\_posada\\_4.html](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/rivera/salas/id_jose_posada_4.html)  
Consultado 12 junio 2009.





71

En este grabado Posada plasmó toda la tradición del Día de Muertos. Una comunidad de calaveras de todos los estratos sociales se ha dado cita en el cementerio para “convivir” alegremente. De pie a la izquierda se encuentra una pareja afrancesada que con elegancia bebe champagne mientras que al frente, sentados sobre las tumbas, se encuentra un campesino que aparentemente bebe un vaso de pulque mientras una pareja de clase media se sirve viandas de una olla y un canasto que tienen al frente. Atrás de esta pareja un campesino sirve pulque de un jarro y, por supuesto, este ambiente no podría estar completo sin las lágrimas que con enorme pañuelo enjuga una mujer junto a una tumba.

<sup>71</sup> Rius, *Posada*, p. 69.



72

Una de las genialidades de Posada es su capacidad para contar una historia en sus imágenes. Esta calavera nos habla de la costumbre que existía de, a temprana hora de la mañana, poner a barrer las calles de la ciudad a aquellos hombres que la noche anterior hubieran sido arrestados en estado de ebriedad. La primera figura de la izquierda es un hombre que está bebiendo en una cantina. Las tres figuras del centro no dejan duda del quehacer que los ocupa y sus atuendos nos permiten ver a un hombre de clase media, la chistera del segundo personaje nos remite a un hombre de alta sociedad y el sombrero del de la derecha nos habla de un campesino. Posada critica sin miramientos el vicio de cualquier estrato social. Por último la figura de la derecha es un guardia ocupado en hacer cumplir la sentencia.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 73.





73

Posada siempre fue un hombre del pueblo, un trabajador, grabador de oficio, y es muy frecuente encontrar representaciones de la clase trabajadora, sastres, sombrereros, zapateros, carpinteros, pintores y toda clase de oficio, sin que escaparan a las críticas y comentarios sobre sus debilidades o defectos.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 71.



74

Este grabado hace honor a todo lo dicho en relación al ambiente festivo de la celebración del Día de Muertos. Las calaveras bailan, no como en una danza de la muerte en la que es la Muerte quien arrastra a un ser humano, sino que son los esqueletos quienes en alegre francachela acompañados de un arpa, parece que nos remite a un movido son jarocho, ambientado con sabroso tlachicotón<sup>75</sup>, como se deduce del barril que se encuentra al fondo del grabado.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>75</sup> Pulque dulce, y por extensión, cualquier bebida alcohólica. El tlachique es el aguamiel que el tlachiquero extrae del cajete del maguey. López Cruz, *Lengua Larga*, p. 259.

### 3.3 UN ORIGINAL DIVERTIMIENTO LITERARIO: LAS CALAVERAS

Si bien en general la caricatura encuentra en los periódicos su mejor soporte, en México la expresión literaria conocida como 'Calavera', ocupa una categoría estrechamente ligada a la figura de la muerte y a la celebración de difuntos el 2 de noviembre.

Pretenden con humor e ironía señalar cualidades y defectos, de políticos y artistas, personajes destacados o genéricos. Sin respeto por cargos políticos o posiciones sociales describen las circunstancias de la muerte (de quienes por supuesto están vivos) y su destino final.

Es una costumbre que, con sus altibajos, se ha conservado hasta la fecha y en días cercanos a la celebración de Difuntos aparece en periódicos y revistas rimas y versos más o menos jocosos que hacen burla de situaciones y personajes.

En este aspecto un antecedente lejano es el de Joaquín Bolaños quien nos ha legado una décima, en honor del ya citado Don Rafael, y que, según cuenta el autor estaba escrita en el túmulo funerario del matasanos:

Si a canillazos la Muerte  
el motín no apasiguara,  
otro gallo le cantara,  
a Don Rafael de otra suerte.  
Válgale empeño tan fuerte,  
a el médico vejancón,  
pues en aquesta ocasión,  
le hiciéramos mil pedazos,  
si la Muerte a Canillazos,



no le alcanzara el perdón.<sup>76</sup>

Todo parece indicar que las calaveras tienen su origen en las oraciones y epitafios políticos simulados que se escribían, para los vivos, desde principios del siglo XIX.

Para ilustrar esta tradición se ha recurrido a publicaciones de la localidad de San Luis Potosí, con objeto de incluir a personajes políticos y universitarios que nos permitan tener un referente más cercano.

El 1° de noviembre de 1945, la revista potosina de corte cultural, *Bohemia*, publicó un número extraordinario titulado *Calaveras Bohemias*, que dedica exclusivamente a este particular género.<sup>77</sup>

Las caricaturas son de Luis Chessa I y el primer personaje está identificado como Gonzalo N. Santos, gobernador de San Luis Potosí entre 1943 y 1949, y cacique regional durante mucho más tiempo. Personaje poderoso, no muy aficionado a las bromas. Sin embargo no podía faltar el principal gobernante en una publicación de día de Muertos que se precie de completa. Tal vez por ello le dedican una por demás elogiosa rima, pero que a fin de cuentas le manda a la tumba:

Fue gobernante deveras;

Metió a todos en cintura

Promovió la agricultura

Y abrió grandes carreteras.

---

<sup>76</sup> Bolaños, 1992, p. 160.

<sup>77</sup> La publicación como ya se dijo está exclusivamente dedicada a las calaveras, sin embargo llama la atención la gran cantidad de anuncios pagados que también ocupan sus páginas, lo que nos hace recordar aquello de que: no se puede negociar con la muerte, pero sí se puede hacer negocio con ella.

Ayudantes calaveras  
 En las noches que se ven  
 Dicen, y se oye muy bien,  
 Como a manera de chanza  
 Que desde que en paz descansa,  
 Descansan ellos también<sup>78</sup>



El segundo personaje, es Miguel Alemán Valdés<sup>80</sup> quien en ese momento era candidato a la presidencia de la República y su 'calavera' parece poco promisorio, nos dice:

<sup>78</sup> *Calaveras Bohemias*, 1° noviembre 1945, No. IV, p. 1.

<sup>79</sup> Gonzalo N. Santos, Miguel Alemán V. y diputado Ezequiel Padilla. En: *Calaveras Bohemias*, 1° noviembre 1945, No. IV, p. 1.

<sup>80</sup> Fue presidente de la República Mexicana de diciembre 1° de 1946 al 30 de noviembre de 1952.

Candidato popular  
Por sus muchas aptitudes,  
Verdaderas multitudes  
Por él deseaban votar.

Pero murió sin llegar  
A la silla ambicionada,  
Reintegrándose a la nada  
Porque la gente en montón  
Le dio un fuerte apachurrón  
Al írsele a la cargada.<sup>81</sup>

No todas las calaveras disfrutaron de una caricatura. Sin embargo, entre sus páginas se encuentran varias calaveras cuyos actores son docentes universitarios; entre ellas la dedicada al profesor y poeta Félix Dauajare Torres que alude a una rencilla con el también universitario licenciado Jesús Medina:

Orador de cementerio  
Lo llamó Chucho Medina  
Con su cerrado criterio,  
Y él se lo tomó tan en serio  
Que se murió de la muina.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> *Calaveras Bohemias*, 1° noviembre 1945, No. IV, p. 1

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 17.

Con buen humor, los editores de las *Calaveras Bohemias* dividen la publicación en varias secciones alusivas a la fecha: Mausoleo político, Camposanto de mercaderes, Purgatorio de burócratas, Álcas del averno, Fosa común, Tumbas autóctonas, Espíritus chocarreros, Muertos pero no Enterrados, Calaveras Ignoradas, Cripta de Enterradores, Esqueletos del Montón, Bloferos del Más Allá, Panteón Bar San Martín, Fantasmas de la Plaza de Armas, Ánimas en Pena, Fósiles Milenarios, Esqueletos Pacíficos, Momias Femeninas.

En la sección Fosa Común aparece una calavera dedicada a Luis Chessal, caricaturista de la propia publicación que dice:

Lo tumbó Nando Desleal

Cuando creía en su grandeza

Y en su fama universal

Y se vino de cabeza

De su falso pedestal <sup>83</sup>

En ese mismo número, en la sección Cripta de Sepultureros, le dedican su calavera al entonces rector de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí Dr. Jesús Noyola:

“El Boludo” le decía

La gente de noche y día

A este partero Noyola

Porque siendo autoridad

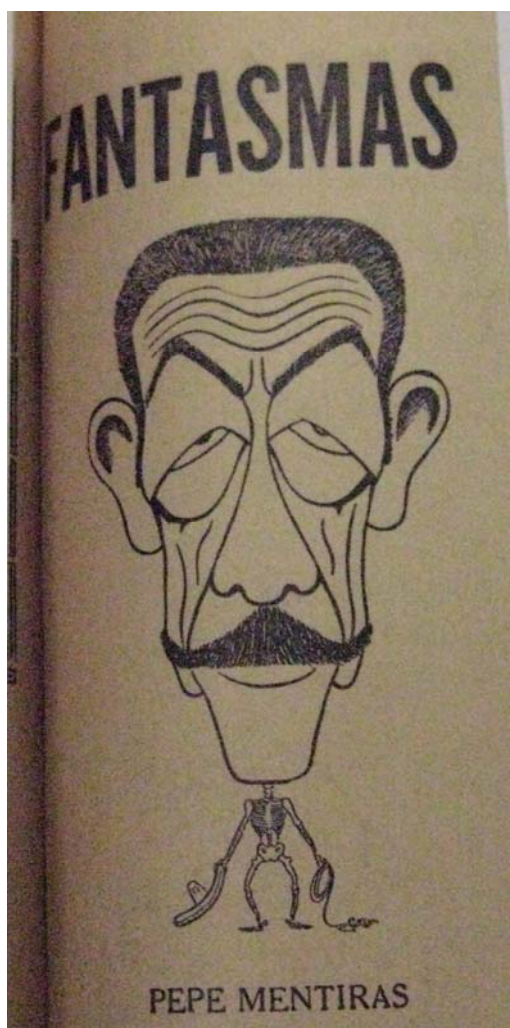
---

<sup>83</sup> Ibid, 1 noviembre 1946, No. V, p. 3.

De nuestra Universidad

El Plantel se le hizo bola.<sup>84</sup>

De la sección Fantasmas de la Plaza de Armas es la siguiente calavera:



Fue ganadero famoso

Aunque no tuvo ganado

Ya lo habían apellidado

“Mentiras” por mentiroso

<sup>84</sup> .Ibid. 1º. noviembre 1945, No. IV, p. 4.

Jesús Noyola fue rector de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí entre 1944-1948 y 1958-1964.

Bigotudo y saleroso  
Parecía mono de barro,  
Y por vestirse de charro  
Y antojársele charrear  
Se le ocurrió madrugar  
Y se murió de catarro.<sup>85</sup>

El último número de las *Calaveras Bohemias* pertenece a 1947 y en él los editores dedican al lector una calavera titulada 'Introito' que refleja bien el ánimo de la fiesta y reza así:

Lector detente y advierte  
Los horrores de esta fosa,  
Cómo les llegó la muerte:  
Cómo por suma la suerte  
Les llegó la fiebre aftosa

Piensa en la vida finita;  
Lo frágil de la fortuna  
Cómo todo lo limita,  
La Omnipotencia Infinita  
Bajo la luz de la luna.

Tras este panteón fingido  
Hay un fondo de verdad

---

<sup>85</sup> *Ibid.* noviembre 1946, No. V, p. 15.

¡Feliz será el elegido  
No morirá en el olvido:  
Vivirá en la eternidad!

Si todos sin excepción,  
Vamos a la tumba helada,  
Que no nos de apuración  
Entremos a este panteón  
Lanzando una carcajada

Es mejor morir de chanza  
Y de una manera cómica,  
Que nos destripe la panza  
La diabólica pujanza  
Que tiene una bomba atómica.

Fue tan mala la actuación  
Y fue tan extraordinario  
El mal en este montón  
Que se impuso su extinción  
Con el rifle sanitario.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> *Letras Potosinas, Calaveras Bohemias*, San Luis Potosí, noviembre 1947, No. 6, p.1.  
Debe aclararse que el cambio de entrada obedece a que en 1947, las *Calaveras Bohemias* se publicaron como parte de la revista *Bohemia, Letras Potosinas*.  
La referencia que hace al rifle sanitario se debe a que en esa época la región se vio afectada por un brote de fiebre aftosa.

En ese número también aparecen secciones como Panteón Bar La Especial, Hoyo de Esqueletos, Fosa de Fósiles, Purgatorio Rotario, Almas de Ultratumba, Huesas Aftosas. El siguiente verso pertenece a la sección Cripta de Burrócratas (sic) y es un buen ejemplo de una calavera genérica titulada Hermanos Lobo:

Con una cara de bobos  
y una falsa mansedumbre,  
ocultaban la costumbre  
y el instinto de los lobos.

Y si bien murieron probos,  
Aunque lo dudan las gentes,  
Fue porque jefes prudentes  
Demostrando mucho tino,  
Con una tranca de pino  
Les habían roto los dientes.<sup>87</sup>

En fechas recientes la imagen mexicana de la muerte se ha tenido que enfrentar a la llamada globalización que con singular fuerza ha traído imágenes de brujas y calabazas relacionadas con la celebración de *Halloween*, como puede verse en la siguiente caricatura que con tal motivo realizó Filón.

---

<sup>87</sup> Letras Potosinas, *Calaveras Bohemias*, noviembre 1947, No. VI, p. 2.





<sup>88</sup> *El Sol de San Luis*, Secc. "Opinión", 1º noviembre 2000, p. 12A.



89

Sin embargo la postura de los periódicos de mayor circulación es conservar la tradición de asociar la imagen de la calavera con el Día de Muertos, celebración que en realidad ocupa varios días como noticia.

Cronológicamente el primer evento es el relacionado con *Halloween*<sup>90</sup>, y en todos los periódicos podemos encontrar notas que reseñan los aspectos de esa fecha y en la sección de Sociales no faltan las fotografías y referencias a una multitud de eventos que tienen el atractivo de los disfraces, bailes y el ambiente festivo de los dulces que se acostumbra obsequiar la Noche de Brujas. No obstante la tradición mexicana hace frente de manera espontánea. En este aspecto el idioma juega un importante papel; utilizar la fórmula inglesa *trick or treat*, resulta muy complicado para los niños, generalmente menesterosos, que se sitúan en las esquinas de las calles a pedir una golosina

<sup>89</sup> *El Heraldo de San Luis*, Secc. "Local", 2 noviembre, 2000, p. A4.

<sup>90</sup> *Halloween* se celebra el 31 de octubre.

que de alguna manera es una limosna disfrazada. La necesidad ha combinado las dos tradiciones en la frase ¿Me da mi calaverita? lo que de alguna forma mexicaniza la fiesta sin rechazar la oportunidad de obtener un beneficio. Este mismo fenómeno se observa en el comercio que se ha “unido” a las dos celebraciones en una fiesta de ventas y ofertas.



91

<sup>91</sup> *El Sol de San Luis, Entropía*, 2 noviembre 2008, No. 770, año XVI, p. 12E.





92

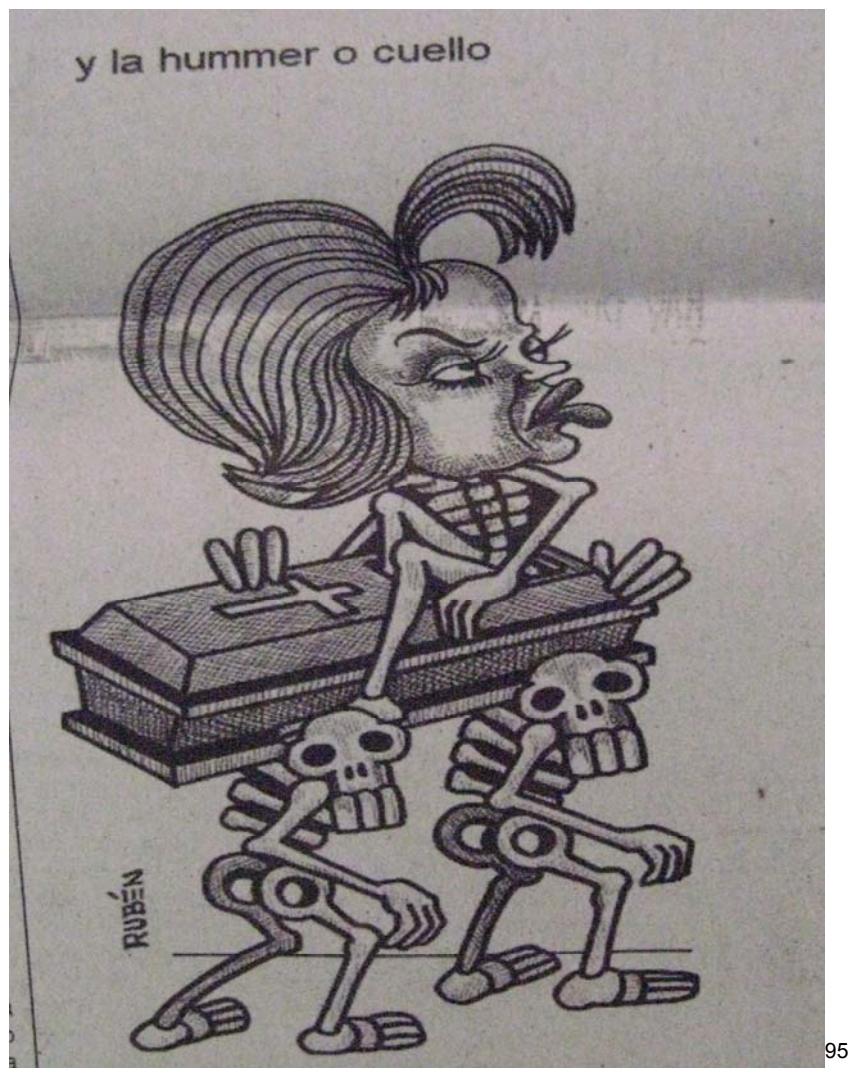
<sup>92</sup> *El Sol de San Luis*, 2 noviembre 2008, p. 14<sup>a</sup>.

<sup>94</sup> *Idem.*

Sin embargo como se ve, la tradición y la imagen de la muerte adquiere miles de personalidades para caricaturizar a presidentes y ex-presidentes, gobernadores, secretarios, senadores y diputados, al clero, al sector educativo, a burócratas y artistas y en fin todo aquel que como dice la conseja popular: ‘bienaventurados aquellos que dejan una es tela de murmuración porque ellos serán recordados’. Una calavera mexicana es a fin de cuentas el reflejo de un nombre, para bien o para mal, una fama. Alguien que se precie de destacar en un ambiente espera, y en muchos casos desea, que se le dedique una calavera. Eso habla de renombre.

La caricatura política en esas fechas también utiliza la imagen de la muerte y las calaveras como elemento ‘de temporada’ para ilustrar las situaciones más destacadas del momento, como es el caso de la siguiente caricatura que se refiere al escándalo político que suscitó la profesora Elba Esther Gordillo, dirigente del sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, al ‘regalar’ 59 camionetas Hummer del año a los líderes seccionales del magisterio nacional.

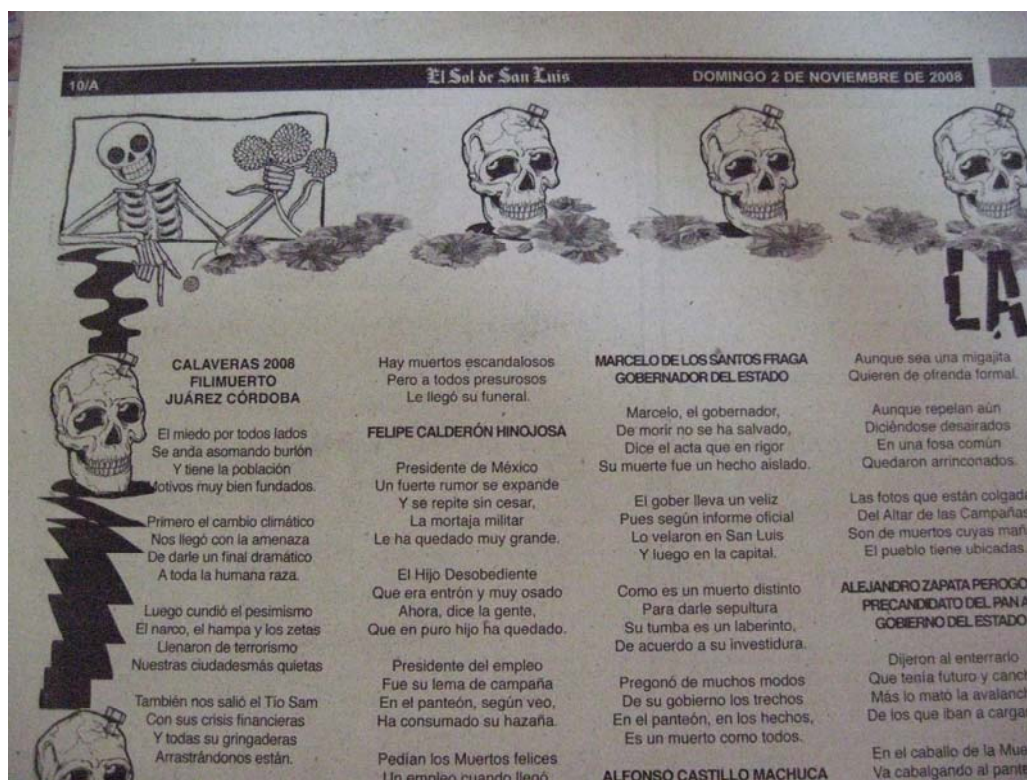




<sup>95</sup> *El Sol de San Luis*, Secc. "Nacional", 2 noviembre 2008, p. 4B.



96

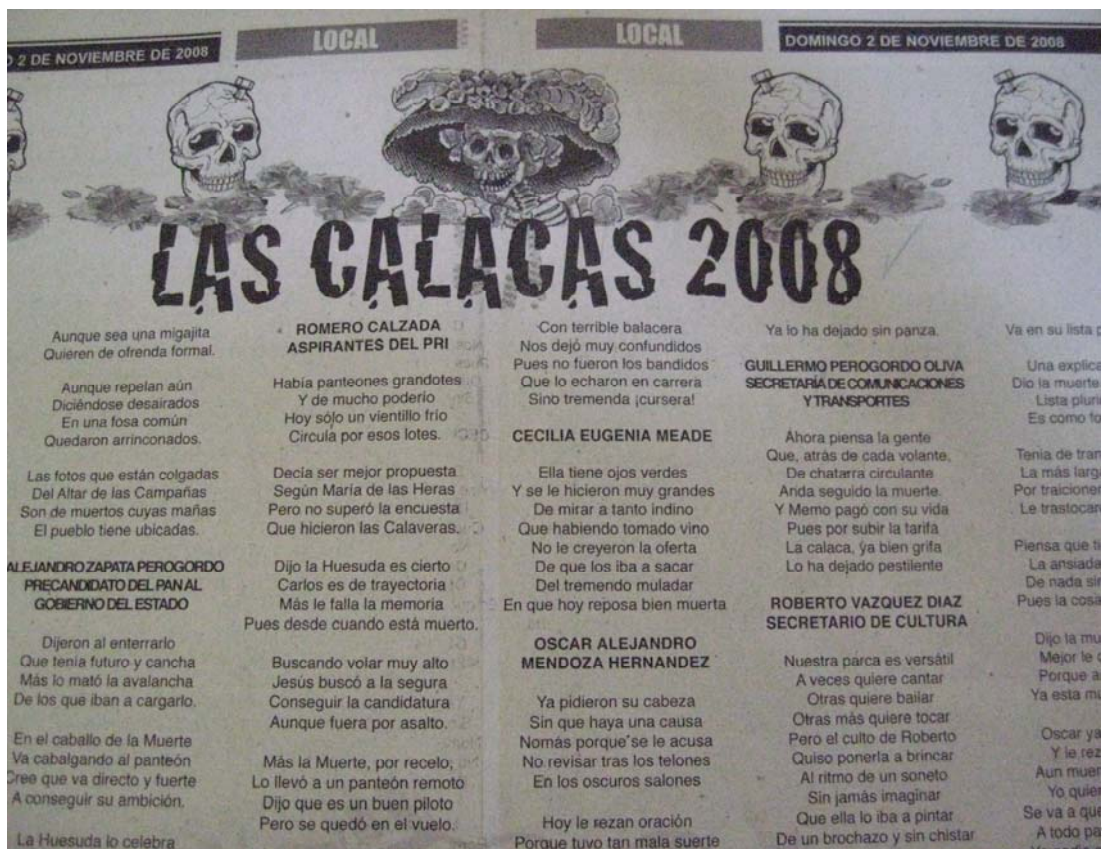


97

<sup>96</sup> Ibid. 2 noviembre 2008, p. 5B

<sup>97</sup> Ibid. Secc. "Local" 2 noviembre 2008, p. 10A





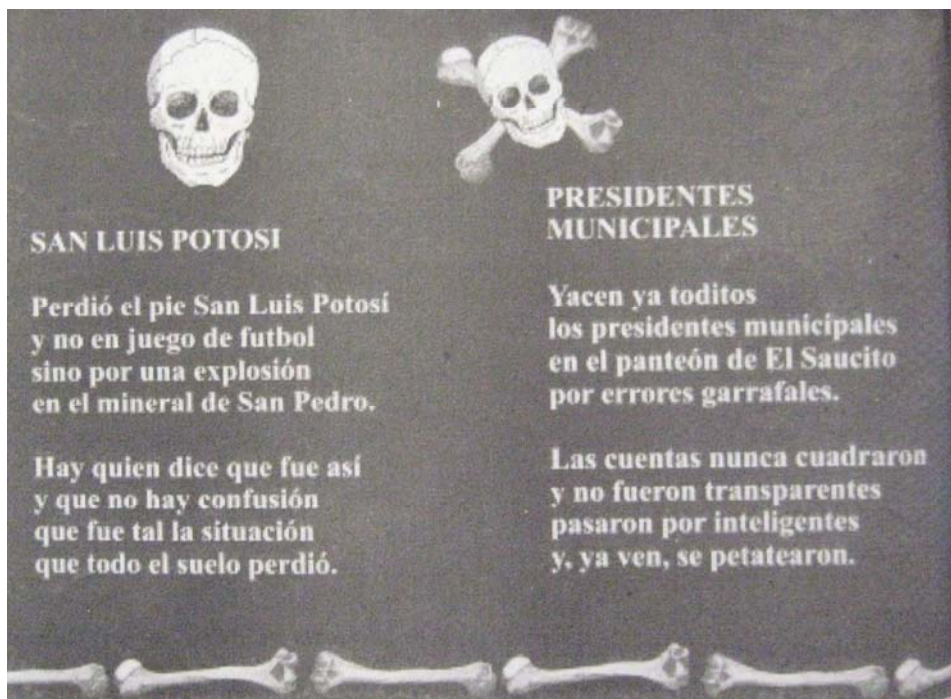
<sup>98</sup> Ibid. Secc. "Local" 2 noviembre 2008, pp. 10A-11A.

<sup>99</sup> Ibid. p 11A.



<sup>101</sup> *Ibid*, p. A7.





102



103

<sup>102</sup> Ibid, p. A6.

<sup>103</sup> Pulso, Secc. "San Luis, Lápidas de pasadita". 2 noviembre 2008, p. 8B-9B. Textos de Juan Antonio Hernández. Ilus. Arte de Mox.







106

“George W. Bush”

Al final no fue ni Osama  
ni la maldad Trinitaria  
lo mató en su propia cama  
la crisis inmobiliaria.

Murió al fin de cretinismo  
Yació en cementerio tejano  
Desde allí sacó la mano:  
Culpa de ello al terrorismo

---

<sup>106</sup> *Ibid.* p.9B.

En las botas se llevó al principal  
De sus socios comerciales  
Y por efectos inerciales  
Al mundo completo y total.

El rescate al chas-chas,  
Sacó al dólar adelante.  
Los mexicanos mano atrás  
Y la otra por delante.

Fox, Aznar y Calderón  
Elogiaron sus medidas  
Y es que en esta y otras vidas  
La derecha hace montón.<sup>107</sup>

Por su parte, en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP) la tradición del 2 de noviembre se ha visto reflejada en la promoción de ofrendas para los muertos, que consisten en realizar instalaciones en las que se coloca todo aquello que recuerda o agradaba al difunto a quien está dedicada la ofrenda y que de alguna manera siguen una tradición: Flores de cempasúchil, veladoras, agua, licor, sal, calaveras de azúcar, el retrato del difunto, colorido papel recortado, frutas y dulces, pan —especialmente preparado para esas fechas— así como alimentos típicos de la localidad.

---

<sup>107</sup> *Idem.*



108

Al paso del tiempo estas ofrendas se han ido trasformando y en la actualidad es común que se organicen concursos de ofrendas, también llamados altares, en los que el apego a la tradición o la creatividad artística son aspectos que se toman en consideración. La imagen de la muerte está presente en las imprescindibles calaveras de azúcar y si se trata de una ofrenda “no tradicional” la imagen es recreada en múltiples formas.

---

<sup>108</sup> Ofrenda en la Escuela de Ciencias de la Información, UASLP. Foto Griselda Gómez, 2008.





109



110

Paralelo a esto en la UASLP el boletín: *Perspectiva*; Órgano Informativo de la Secretaría Administrativa de la UA SLP, esas fechas publica un número especial dedicado al Día de Muertos, en el que incluye numerosas calaveras dedicadas a las autoridades y personalidades de la Universidad en un tono amistoso y de respeto.

<sup>109</sup> Ofrenda en la Dirección de Arte y Cultura de la UASLP. Foto Griselda Gómez, 2008.

<sup>110</sup> Ofrenda en el vestíbulo del Teatro de la Paz, SLP. Foto Griselda Gómez, 2008.

Lic. Mario García Valdez (Rector de la UASLP)

La Pelona andaba un día  
sin tener nada que hacer  
ya de aburrimiento se moría  
¡Algo tenía que hacer!  
a Mario García buscaría  
para darle a la estudiada,  
en la UASLP se aplicaría,  
para buscar ser becada.  
Pero le fue funesto  
Mario le dijo con decepción,  
“es que no hay presupuesto,  
hubo recorte a la Educación”  
La Ciriaca sintió horrible,  
y...¡Murió de decepción!<sup>111</sup>

L.B. Guadalupe Patricia Ramos Fandiño  
(Directora de la Escuela de Ciencias de la Información de la UASLP)

Serás directora de Información  
y tendrás libros a raudales  
pero te llevaré al panteón  
y tendrás tus funerales.  
Patricia hoy falleció,  
Su alma está acongojada,

---

<sup>111</sup> *Perspectiva*, año 10, Extra No. 13, noviembre 2008, p. 11. Textos de Jaime Digó Mendoza

pues la Flaca la llevó,  
a su última morada.

Viendo esto la Muerte,  
le dio cierta ventaja,  
quiso darle por suerte  
una muy sexy mortaja.  
No es de mi incumbencia  
pero su ánimo ya está bien  
se nota la diferencia  
y luce sus “huesitos” también.<sup>112</sup>

El otro boletín es, *La Ofrenda* que se publica exclusivamente el 2 de noviembre en la Escuela de Ciencias de la Información y que, a más de los temas alusivos al Día de Muertos, incluye calaveras escritas por profesores y alumnos, que dedican a sus compañeros:

Con tanta calavera suelta  
La Muerte no se da abasto:  
De la administración lleva dos,  
de maestros lleva cuatro,  
y de alumnos tomó 100  
pa' llevar al camposanto.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Perspectiva, año 10, Extra No. 13, noviembre 2008, p. 10. Textos de Jaime Digó Mendoza

<sup>113</sup> *La Ofrenda*, Año 9, No.9, noviembre 2007, p. 13.

A Griselda

(Griselda Gómez P. Profesor e investigador de la Escuela de Ciencias de la Información de la UASLP)

La Muerte se anda escondiendo  
entre libros y archiveros  
pues Griselda no le deja  
ni descanso ni sosiego  
¡Una foto pa' la tesis!  
¡Con autógrafo de artista!  
y la Flaca, que es arisca,  
no quiere más entrevistas.<sup>114</sup>

A Norma

(Norma Lilia Ariceaga Hernández, profesor investigador de la Escuela de Ciencias de la Información de la UASLP)

La Parca muy abusada  
a Norma se la llevó  
para que le catalogue  
su viejo y triste panteón.  
La Huesos muy afligida  
a Norma da sus razones,  
que de huesos y calacas  
ha llenado los rincones.  
Durante estos miles de años  
tus alumnos han venido,

---

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 11.

y han llenado de tarjetas  
mi cementerio querido.  
Norma sin inmutarse  
ya le dio la solución,  
que los mande a revisar  
el curso de catalogación.<sup>115</sup>

A Juan

(Juan René García L. Director del Centro de Información en Humanidades  
Bibliotecología y Psicología de la UASLP)

Oiga Juan, deje le cuento:  
La Muerte me vino a ver  
creo que lo buscaba a Usted.  
Me dijo que anduvo  
de salón en salón,  
aquí y allá preguntando  
cuándo lo podía ver,  
pues creo le quiere obsequiar  
un lote en el camposanto.<sup>116</sup>

A Félix del Valle Gastaminza

(Secretario del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad  
Complutense de Madrid)

Ya murió Félix del Valle  
La Muerte se lo llevó,

---

<sup>115</sup> *Ibid.* Año 5, No. 5, noviembre 2003, p. 14.

<sup>116</sup> *Ibid.* Año 10, No. 10, noviembre 2008, p. 10. Texto de Griselda Gómez P.

pero antes de irse con ella  
una foto le tomó.

La foto de Gastaminza,  
a la Parca le gustó  
y por eso el maestro  
también la documentó.

Le gustó tanto a la Muerte  
que al panteón se lo llevó  
y ahora el Dr. Gastaminza  
da clases en el panteón.<sup>117</sup>

A Malena

(Ma. Magdalena Vázquez Sánchez, profesor investigador de la Escuela de Ciencias de la Información de la UASLP)

A consultar diccionarios,  
almanaques y breviarios,  
Malena se puso un día.  
Quería encontrar solución  
y saber si en los armarios  
había libros de computación.

Escaló los entrepaños  
y hasta arriba se encontró

---

<sup>117</sup> *Ibid*, Año 6, No. 6, noviembre 2004, p. 13. Texto de María Magdalena Vázquez Sánchez.

un volumen de ocho cuartos  
que ofrecía la información.

Lo tomó con entusiasmo  
y su pié se resbaló  
y así fue como un volumen  
de ocho cuartos la mandó  
a preguntarle a la Flaca  
si tenían en el panteón  
manuales de computación<sup>118</sup>

La tradición se conserva no sólo en los periódicos sino también en muchas universidades, oficinas de gobierno y otras instituciones que de manera más o menos informal publican, en boletines y periódicos murales, las calaveras de sus comunidades que de esta forma hacen el gozo o la tristeza de quienes las viven.

De esta manera, las imágenes que ilustran las calaveras han permanecido por siglos en la tradición de México, no sólo en los medios periodísticos, donde ocupan un lugar por derecho propio, sino también en hojas sueltas, folletos, boletines así como en figuras ornamentales de la tradición artística y artesanal y aún se da el caso que la familiar figura aparezca en juguetes y juegos de azar. Por lo tanto se puede decir que la imagen festiva de la muerte es una figura en la cotidianidad mexicana, pues es una constante encontrarla en los

---

<sup>118</sup> *Ibid.* Año 6, No. 6, noviembre 2004, p. 14. Texto de Griselda Gómez P.



días cercanos al 2 de noviembre, y no es raro verla también en otra fecha cualquiera en tiendas y publicaciones relacionadas con la gráfica de México.

#### 4 LAS CALAVERAS Y LA FLACA MUERTE



Maja. Noviembre 1990<sup>1</sup>

Las caricaturas y calaveras que se vieron en el capítulo anterior de alguna manera se realizan con el ánimo de divertir a los lectores, y podría parecer extremo decir que en México se juega con la figura de la muerte. Sin embargo es el caso que nos ocupa en este capítulo. La muerte y los eufemismos irreverentes que se utilizan para nombrarla y recrearse con un juego popular en el que la imagen de la muerte es la constante.

---

<sup>1</sup> Complementa la imagen en un pequeño verso que da sentido a "la calavera" a saber: *En el panteón del Saucito, con los muertos como elenco, está Griselda enterrada dando clases de flamenco.* Esta calavera la elaboró, a manera de muestra de afecto a la maestra, Irene Carmen Portillo alumna, en ese tiempo, de la Escuela de Bibliotecología de la UASLP.

#### 4.1 LA MUERTE FESTIVA COMO NEGACIÓN DE EXTINCIÓN

Ya se ha dicho que las manifestaciones populares han contribuido a formar un concepto cultural sobre cómo la imagen de la muerte es tratada en México. Pensar en lo inevitable de la extinción de la vida ha tomado formas que aparentemente banalizan la fatalidad y nos permite disimular ante su inoportuna presencia.

El eufemismo<sup>2</sup> como forma de expresar con disimulo palabras de mal gusto o inoportunas -como es el caso del vocablo *muerte*- ha encontrado en México docenas de términos – unos más populares que otros- para referirse a ella sin nombrarla y de una u otra forma evitar invocarla.

Así tenemos que la observación de un cráneo sin carne ni cabello evoca imágenes que llevan a nombrar a la muerte como: la Cabezona, la Calva, la Canica, la Pelona, la Pelada, la Blanca, la Calaca, la Calavera, la Dientona o la Desdentada, términos que evocan la pérdida y el deterioro de la vejez.

La imagen de un esqueleto como un patrón de activación nos remite a los términos: esqueleto, osamenta o huesos delgados, descarnados, de ahí a referirse a ella con eufemismos como: Costal de Huesos, la Huesosa, la Huesuda, Doña Huesos, la Descarnada, Doña Osamenta, la Flaca, Canilla, Patas de Hilo, Patas de Ixtle, Patas de Hule, Patas de Catre, la Patas de Popote. Términos estos últimos que conllevan la muy popular expresión “estirar la pata” de donde se obtiene el eufemismo la Estirón. La percepción de un descolorido cadáver en proceso de descomposición genera términos como: La Jedionda, Hedionda, Apestosa, Pelleja, Pálida.

---

<sup>2</sup> La mayoría de los nombres incluidos en este apartado fueron utilizados, en su momento, en la lotería diseñada por Eric de Luna.

Si se considera la emocionalidad como patrón de motivación entonces los sentimientos como: tristeza, llanto, miedo o dolor generan eufemismos como, la Llorona, la Fregada, Pachona,<sup>3</sup> la Cruel, la Triste, la Tostada, la Trompada.

Los sentimientos de impotencia, odio y negación dan origen a términos como: la Cierta, la Indeseada, la Cruel, Mal Querida o la Patrona. En cuanto viola la vida del hombre es la Jodida o la Chingada.<sup>4</sup> Así también, relacionada con el lado oscuro y el miedo a lo desconocido o al castigo es: la Tostada, la Tiznada, la Fregada, la Triste, la Trompada, la Jija, la Jijuria.<sup>5</sup>

Estas emociones negativas en ocasiones se transforman -por razones religiosas o de salud- en positivas en cuyo caso la muerte es algo deseado: Liberadora, la Bienamada, Amada Inmóvil, la Coatacha.<sup>6</sup>

Si consideramos que la muerte de alguna manera siempre está presente en la vida de todos, este sentimiento de cercanía y familiaridad nos lleva a referirnos a ella con términos como: la Tía de las Muchachas, Comadre, Tía Quiteria, la Cuatacha, Novia Fiel, la China Hilaria, la Güera, Madre Matiana.

---

<sup>3</sup> El nombre hace referencia a un juego, no tan infantil, llamado *La mano pachona*, el término pachón es de origen náhuatl, *pacha* cuyo significado es lanudo. El juego hace alusión a una leyenda de “aparecidos” en los que el fantasma de una mano, sin más cuerpo, atemoriza a quienes la ven. Tradicionalmente se ha jugado en ambiente y tiempo en los que no se tiene facilidad de acceso a la luz eléctrica (rancherías, excursiones, o simplemente desconectando el control central de energía) se sortea la encomienda de asumir el papel de *mano pachona* para capturar al resto de los jugadores. El ambiente de suspense que se genera en la oscuridad hace que cuando alguien es “tocado” verdaderamente sienta que se muere.

<sup>4</sup> Este término, entre las acepciones más comunes tiene el de “molestar” en una variante popular de jeringar (siringar). Con implicaciones sexuales, en el término por demás peyorativo subyace la idea de violación en todas sus acepciones que conlleva destrucción y muerte. A su vez, en el lenguaje popular encuentra múltiples variables para encubrirlo: China (Chin... na), chinita, chirifosca, tostada, tiznada y trompada, entre otras. El término que originalmente fuera nombre sustantivo ha modificado sus formas y actualmente adquiere forma verbal así como adjetivo calificativo. Su significación la toma desde la intencionalidad de quien la emite y puede aplicarse para expresar admiración o puede constituir la mayor injuria, pasando por todos los matices. Véase López Cruz, pp. 97-99. Para una mayor comprensión de la palabra se sugiere consultar el libro de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 67-80.

<sup>5</sup> Jijo, jija términos empleados popularmente en lugar de hijo, hija.

<sup>6</sup> Cuate, término empleado como sinónimo de gemelo. Por extensión, “mi igual”.

La muerte como agente del evento terminal de la vida está relacionada con los verbos: matar, cortar, segar, cosechar, ejecutar que a su vez generan los nombres de: La matadora, la Segadora María Guadaña, la Mocha, la Pepenadora. Así mismo, partir de esta vida genera términos como la Cargona o la Raya.

Socialmente democrática no tiene clemencia o piedad ni hace distinción alguna por la edad o condición social, es pues la Impía, la Rasera, la Igualadora entre ricos y pobres, jóvenes o viejos. Su poderío sobre los hombres es patente cuando se la designa como la Emperatriz de los Sepulcros, la Catrina (presuntuosa, presumida), la Copetona o la Chicharrona.<sup>7</sup>

La temporalidad es también generadora de nombres en cuanto se refiere a señalar el momento de cambiar del estado de la vida, al de muerte: La Hora de la Hora, la Mera Hora, la Hora de la Verdad, la Hora Suprema. El poco tiempo de vida que disfruta el hombre sobre la tierra hace surgir términos como la Afanadora, que desempeña su actividad todo el tiempo, con afán incansable.

El azar con que los hombres viven y mueren hace que se le nombre como la Chiripa o la Chirifosca. La Hilacha y la Tilinga describen los pobres restos de una mortaja y los nombres Tílica, Tembleque, Tembeleque y la Siriquisiaca aluden al movimiento azaroso y titiritesco de un esqueleto que cuelga.

En cuanto a género, en México la personificación de la muerte es primordialmente femenina: La Dama Velada, La China, Enlutada, La Dama del Velo, María Guadaña, la Dama de la Guadaña, la Parca, términos -estos últimos- procedentes del contacto cultural occidental.

---

<sup>7</sup> Eufemismo de chingada; en este contexto se refiere a la expresión popular: Aquí nomás mis chicharrones truenan.

En este mismo contexto el verbo morir debe disimularse por lo que es sustituido por múltiples figuras como: Colgar los tenis, enfriarse, entregar el equipo, entregar el pellejo, estirar la pata o pasar a mejor vida. Muy descriptivos son las formas verbales *feñarse*, *palmar* (*palmó*), *torcerse* (*se torció*), *se lo chupó la bruja*, o *peló gallo*.<sup>8</sup>

Algo más local es *chupar faros*. En los que *chupar* se refiere a fumar y Faros corresponde a una marca de cigarrillos de tabaco fuerte, que por ser de las primeras marcas que se comercializaron en México solían consumir personas muy viejas.

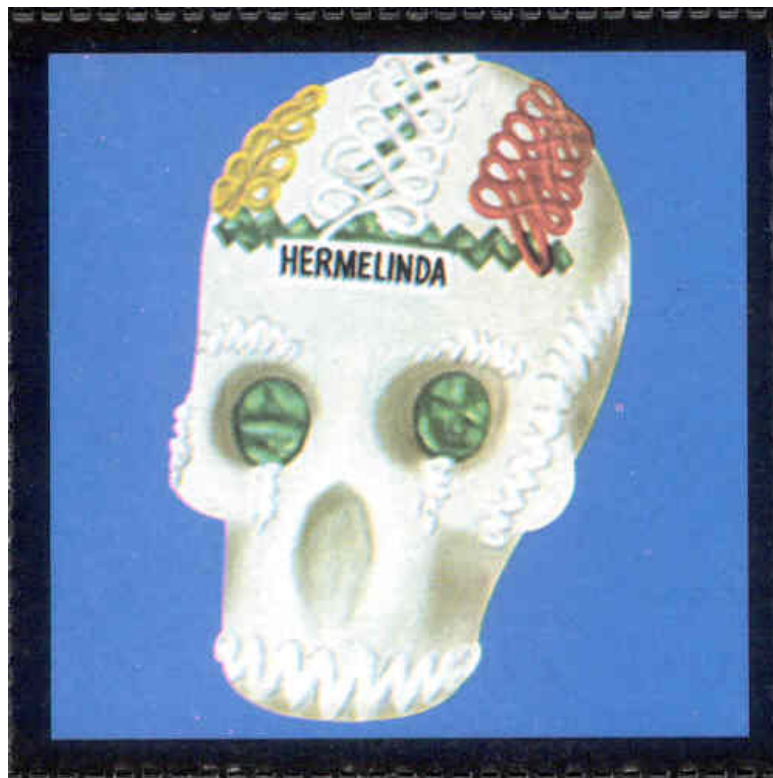
Las formas: *Liar el petate*, *la petatera* y *petatearse* hacen referencia a una estera de palma tejida que durante el periodo precolombino eran empleadas comúnmente a manera de atadío, costumbre que permaneció largamente entre las personas de escasos recursos.

---

<sup>8</sup> En este caso el sujeto que 'pela' gallo es el receptor de la acción de morir.

## 4.2 LA MUERTE ES COSA DE SUERTE

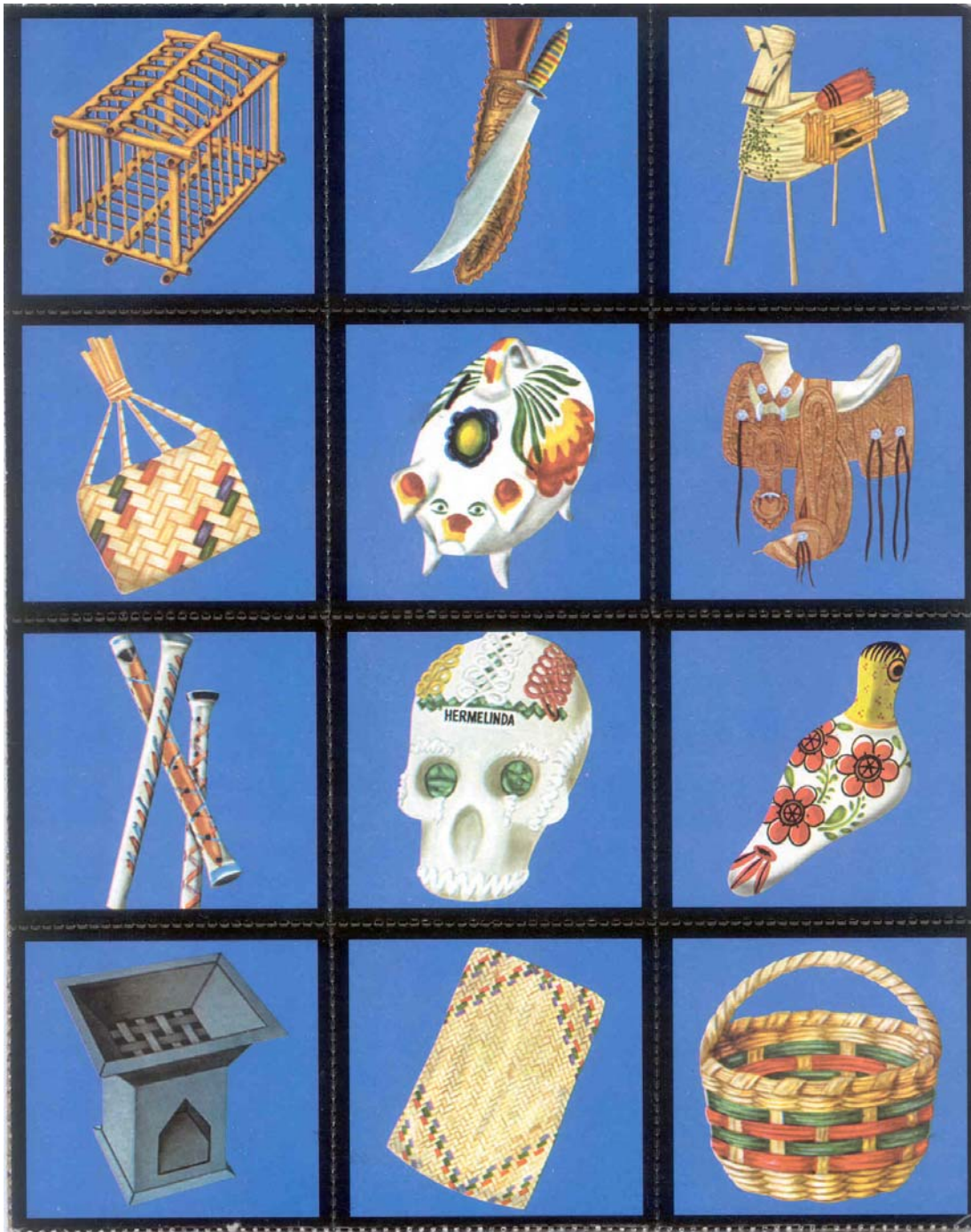
Este disimular ante la muerte, lleva a vanalizar su imagen en algunos juegos de azar entre los que sobresale la lotería <sup>9</sup> que a partir de un mazo de cartas se juega generalmente en ferias populares. La costumbre se ha extendido a otro tipo de juegos que se han integrado recientemente a la cultura mexicana, como es el caso de este “memorama”, que incluye la figura de la muerte. Sin embargo carece de todo significado, no está sujeta a una interpretación <sup>10</sup> y tiene la misma importancia que la figura de una alcancía o cualquiera otra de las figuras ilustradas.



<sup>9</sup> Variable de los juegos de Bingo.

<sup>10</sup> Como pudiera tratarse en un mazo de cartas de Tarot.



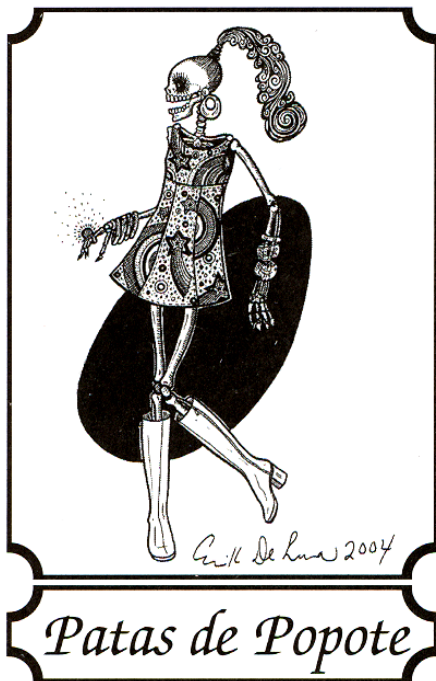


Tablero de memorama con recuadros para recortar

Es diferente en el caso de la lotería diseñada por Eric de Luna, en la que todas las cartas son una variable de la figura de la muerte y el artista ha utilizado a algunos de los nombres más populares de la muerte para recrear imágenes de la cultura mexicana más o menos conocidas.

El uso, podría decirse indiscriminado, que en México se hace de la imagen de la muerte, nos permite abarcar cualquier aspecto de la cultura: Se utiliza para acompañar a las tradiciones, las leyendas, la literatura, los personajes de la historia o de la farándula, a los seres queridos, lo abyecto, lo sagrado y lo profano, tiene presencia entre los modismos y los alburas, se usa para ilustrar lo banal y lo importante y aún lo dulce, los recuerdos y los anhelos. Con la certeza de que todo lo que nos rodea es finito, tratamos de no mirar de frente la verdad desnuda de la muerte y la vestimos de eufemismos.

Las imágenes, reflejan lo cotidiano de la vida del hombre medio, sin pretensiones cultistas; en un juego para niños, en ferias y tertulias familiares. Como quien dice, para matar el tiempo.



Para ilustrar esta forma de jugar con la idea de la muerte, se ha elegido la lotería de Eric de Luna pues en ella el diseño va más allá de dar imagen a los nombres compilados de diversas regiones del país; se recurre a la caricatura de diosas prehispánicas, divas de cine y televisión así como a mujeres prototipo de México, reales, del imaginario popular, o de otras tradiciones. A manera de ejemplo se adelantan dos mujeres mexicanas que pertenecen a tiempo y subcultura diferente: La primera, *La Patatas de Popote* pertenece al medio del espectáculo influenciado por la cultura estadounidense del Rock and Roll.

La segunda; *La Chingada*, corresponde a una imagen gráfica de la Revolución Mexicana, immortalizada por la cámara de los hermanos Casasola <sup>11</sup> que retrata una *adelita* <sup>12</sup> de la revolución de 1910.



Archivo Casasola de la Fototeca Nacional de México.

El juego comprende 100 cartas, una por cada uno de los nombres que registra, además 20 tableros con nueve casillas cada uno, en los que el artista agrupó a sus muertes en 10 categorías: las *Prehispánicas*, las *Regionales*; cuyas mujeres visten algunos de los trajes étnicos más bellos y representativos. Otras sencillamente reflejan figuras sociales, como las nueve figuras que conjunta en las *Puras Güeras*.

<sup>11</sup> Actualmente parte de la Fototeca Nacional de México, el Archivo Casasola fue iniciado por Agustín Víctor y su hermano Miguel, incluye más de setenta años de historia gráfica del país. Se puede consultar en el sitio Internet del Sistema Nacional de Fototecas SINAF O. <http://www.sinafo.inah.gob.mx/fototeca/casasola.html> Consultado 13 abril 2007.

<sup>12</sup> Se da el nombre genérico de *adelita* a las mujeres que participaron activamente en las acciones de armas de la revolución de 1910, nombre que toman del corrido musical *La Adelita*.

En el grupo *Las que se perdieron* se enriquece con la caricatura de nueve mujeres famosas en el medio artístico, algunas muertas y otras muy vivas, pero valga decir; todas perdidas.

No podían faltar figuras inspiradas en las creaciones de la artesanía mexicana como las calaveritas de azúcar, las muñecas de papel maché, el barro, los textiles y el papel picado.

Clasificadas bajo el sentimiento de *Uy...me dan mello*, las figuras pretenden generar una asociación entre risas veras con nuestros propios temores. Más amables son los rostros de las calaveras agrupadas bajo el descriptor *¡Maldito rostro!* Algunas de las cuales podría decirse que están bastante guapas; hermosos ojos, sensuales labios y seductoras cabelleras.

*¡Qué cuerpazo!* Recrea el esqueleto completito de más de tres figurines de postín. Y en – *Ni muy muy, ni tan tan-* y *Las consentidas* agrupa algunas imágenes de su preferencia.

La mujer sencilla está representada en el tablero titulado *Las del campo*, y las exóticas se agrupan con el título de *Yo soy...sexy sexy sexy*. Conjunto aparte es el tablero *Si pos no dices*, donde singularmente se encuentra la única figura de la lotería que está asociada a un personaje masculino; *La hora de la hora* está representada a partir de una imagen que evoca el simbolismo cristiano empleado para representar a Miguel Arcángel.

La mujer vieja está en un tablero que debe su nombre a un compositor de música infantil -en el género tal vez el más famoso- José Gavilondo Soler, conocido artísticamente como Cri Cri. El tablero toma el nombre de una de sus más conocidas canciones, *El Ropero*, que inicia con la frase: *Toma el llavero abuelita...*



La infancia por su parte se agrupa en *Ay, que tiernas* que evocan juegos, muñecas y porqué no, la escuela.

Amenazadora suena la frase *Acércate más y más y más* en la que se agrupan nueve rostros que parecen ofrecernos un *close up* de la muerte.

Las mujeres que han hecho historia en México, se agrupan con el ambiguo sentido de *Las históricas, las histéricas*.

*Las olvidadas* son recordadas en un tablero propio y con singular algarabía llegan al juego *Todas contentas* nueve figuras que con la música por dentro, bailan y cantan.

Y con figuras que van de la cant ante de folclor a la diosa prehispánica terminan los tableros al grito de *Viva México*.

No todas las figuras conllevan un mayor significado que los eufemismos que les nombran sin embargo, como se vio en el caso de la *Patatas de Popote*, es posible arriesgar algunas interpretaciones a varias de ellas sustentándolas en la popularidad de la imagen que evocan.



Estas dos figuras se utilizan, además, a manera de revés de las cartas. La primera no tiene mayor significado y fue empleada como revés en la primera parte donde se incluyen 50 nombres para la muerte.<sup>13</sup>

La figura dos toma el tema del juego de pelota ceremonial de las culturas de Mesoamérica, y se emplea en la segunda parte publicada hacia el 2005.<sup>14</sup>

Como se ve, la lotería fue realizada en dos etapas entre, 2002 y 2005. En la primera la selección de las figuras empleadas obedece más a las asociaciones del autor que a la búsqueda de simbolismo, sin embargo el tema lleva de la mano a las imágenes y en muchas de ellas, como en La Calaca o La Calva, la tradición mexicana nos muestra, en las artesanías, a la imagen de la muerte como un elemento del arte cotidiano.

Para su presentación en este trabajo se integraron los cien nombres y se agruparon (hasta donde fue posible tratándose de un juego cuyo objetivo es recrear la imagen de la muerte), siguiendo un criterio temático y cronológico. Se inicia con las imágenes que evocan figuras ancestrales, como Eva y la Parca que de alguna manera pertenecen a la tradición occidental. En segundo lugar, aquellas que evocan a las cosmogonías prehispánicas, después se presentan aquellas que están ligadas a la historia de México y algunas de sus manifestaciones artísticas. En cuarto lugar las imágenes inspiradas en las artesanías y el folclore. Después se incluyen las cartas cuyas mujeres están ligadas a la vida artística de México -y donde se mete a la carrera Ana

---

<sup>13</sup> Como apoyo para la interpretación de los nombres, eufemismos y calificativos de cuño popular que se aplican a la muerte se consultó, en general, el *Diccionario de Mejicanismos* de Francisco Santamaría y se complementó con *Lengua larga, diccionario etimológico de la lengua mexicana*, de Eduardo López Cruz, sobre todo para aquellas palabras que recientemente se han integrado a las voces populares o que han sufrido alguna variante en la interpretación. Para las palabras más usuales se recurrió al *Pequeño Larousse Ilustrado* que incluye entre sus páginas voces regionales de América Latina. Cualquier otra fuente se indica en el momento pertinente.

<sup>14</sup> El *Tlachitli* o juego de pelota estaba relacionado con el movimiento de los cuerpos celestes, principalmente al año solar.

Guevara- seguidas de aquellas que desfilan de la farándula internacional han impactado la cultura nacional. Finalmente una docena de imágenes que, como se dice refiriéndose a los tamales mexicanos <sup>15</sup> son de chile, de dulce y de manteca, y que realmente no son de gran impacto cultural y que cierran con una evocación de la muerte que disuelve, en humo de cigarro, la vida del hombre.

---

<sup>15</sup> Platillo típico cotidiano, elaborado con una base de masa de maíz, relleno de casi cualquier cosa, envuelto en hojas de maíz y cocidos al vapor.



#### 4.2.1 LAS ANCESTRALES DE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL



La Chupona sostiene una manzana en la “mano” derecha y ambienta la ilustración un espeso paisaje de hojas de piñanona.<sup>16</sup> La exuberancia de las hojas nos remite al Paraíso Terrenal y una manzana en manos de una mujer basta para hacer referencia a la Eva originaria de la humanidad, quien en un contexto no tan bíblico se *chupó* a Adán.

La metáfora entre la manzana y la piñanona -que es relativamente comestible- nos remite a la trampa que llevó a los hombres al pecado y por tanto a la muerte. La caricatura recuerda las facciones de la controversial Elba Esther Gordillo, líder sindical del gremio de la educación de México.

<sup>16</sup> Piñanona <http://www.tablada.unam.mx/archivo/acuarel/notes/i20-30.html> Consultado 2 mayo 2007. *Monstera deliciosa*, cuya flor en forma de espádice o espiga de eje carnoso es comestible, sin embargo por estar rodeado cada uno de los “pétalos” por diminutas “espinas” irritantes, debe comerse *con mucho cuidado*. En México actualmente es utilizada casi exclusivamente como planta de ornato por sus hojas.



La sirena empleada para ilustrar a la *Afanadora* es un canto que llama a los hombres a una muerte segura, un reclamo que *afanosamente* nos solicita. La figura remite a la tradición cultural griega recreada por Homero en la *Odisea*. Es una figura ocasionalmente empleada en México para simbolizar la tentación y el engaño de la vida.



17

El Ángel de la Muerte, identificado en la Biblia como Abaddon del hebreo Avadon o Destrucción. El *Apocalipsis* de San Juan, 9:11 dice: *Y tienen por rey al ángel del abismo, cuyo nombre hebreo es Abbadon y en griego Apollyon*. Tomado como un ángel se le llega a identificar con San Miguel Arcángel, quien guarda las puertas del abismo.<sup>18</sup> Es la única figura masculina (Si el género puede aplicarse a los ángeles) que se cuelga en esta lotería. Es aquí un

<sup>17</sup> [ame2.asu.edu/.../Holy%20struggle.htm](http://ame2.asu.edu/.../Holy%20struggle.htm)

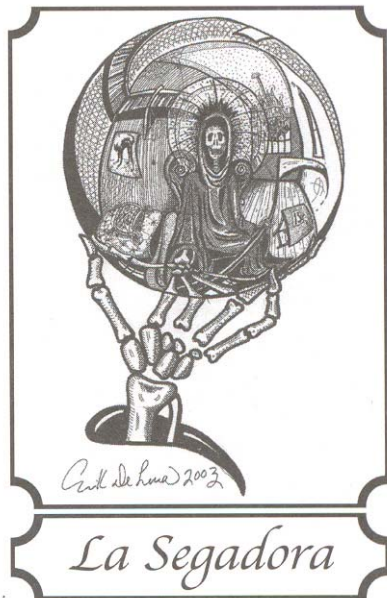
<sup>18</sup> Se dice también que es quien expulsó del Paraíso a Adán y Eva, y guarda desde entonces las puertas del Edén.

mensajero de la última hora de los hombres. *La Hora de la Hora*. La que marca la destrucción de la vida. La ilustración de la derecha corresponde a la interpretación de *San Miguel Arcángel* realizada por Alberto Durero.



En México, la imagen de la *Parca*, es herencia europea a través de Estados Unidos de América. Está asociada a las actividades de *Halloween*, que se introdujeron principalmente a través de los profesores de inglés de las escuelas de educación primaria y secundaria, aproximadamente en la década de los años sesenta del siglo XX. Debido a que la tradición incluye que se obsequien dulces a los niños durante la noche del 31 de octubre, se ha mezclado con los festejos de Día de Muertos del 1 y 2 de noviembre. Sin embargo no tiene mayor peso que el de un juego de niños, y no está vinculada a los cultos druidas que en general se desconocen en México.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> El culto a Samhain data del siglo V a.C entre los druidas celtas. La palabra *All Hallows Eve*, se transformó en *Halloween* y pasó a EUA entre los siglos XVIII y XIX; hay datos que sitúan su celebración en 1921 en el estado de Minnesota. Se atribuye a las comunidades irlandesas de EUA haber trasladado la magia negra contenida en los tradicionales nabos, a las calabazas, que hoy reconocemos como lámparas de *Halloween*. <http://jaja.cl> Consultado 14 abril 2007.



Inspirada tal vez por la imagen de la Parca, a la *Segadora* se la representa en el reflejo de un globo de cristal, donde la mano de la adivinadora que la sostiene pertenece a un esqueleto, que a decir verdad, en el futuro, la muerte es lo único seguro que se tiene. El eufemismo proviene de la guadaña que emplea la Parca para segar las vidas a manera de cosechadora de hombres.



La tradición cristiana y las devociones populares, como la intersección que se pide a San José para recibir la gracia de llegar al día de la muerte en santidad y paz, ha generado frases como: *tener una buena muerte, morir en santidad, alcanzar una santa muerte* lo que justificó el nombre de esta ilustración. Sin embargo en el siglo XIX, se generó, tal vez en Córdoba, Veracruz un

<sup>20</sup> [http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/l\\_santam/santam1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/l_santam/santam1.htm) Consultado 5 junio 2007.

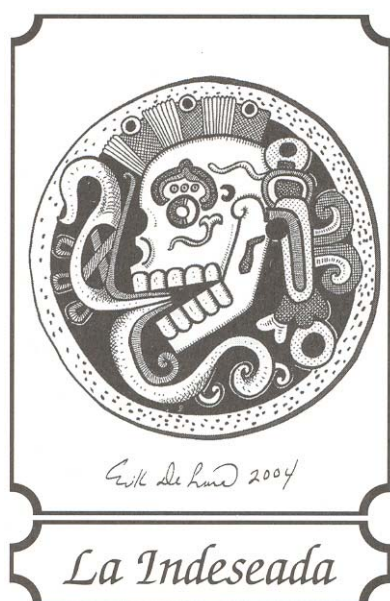
sincretismo más relacionado con la magia y algunas reminiscencias prehispánicas que con la religión. El fenómeno es más noticia que investigación, sin embargo el culto se ha difundido en los barrios bravos de la ciudad de México y otras regiones, como el sur de Estados Unidos de América, el sur de México y Centro y Sur América. Es venerada principalmente por personas quienes por sus actividades están expuestas constantemente a morir de manera violenta, como narcotraficantes y contrabandistas. Se dice que se le ruega por aquellas cosas que no se le pueden solicitar a la Virgen de Guadalupe, como sería salir bien librado de un robo, contrabando y similares.<sup>21</sup> Por su aspecto general es posible considerar la influencia de la figura de la Parca ya que entre sus símbolos se la representa con una guadaña, balanza o un globo terráqueo.

#### **4.2.2 LAS DE LA COSMOGONÍA PREHISPÁNICA**

---

<sup>21</sup> Existe otro personaje, venerado al sur de México, sobre todo en el estado de Chiapas y en Guatemala que está estrechamente relacionado con la figura de la muerte. Se trata de San Pascual Bailón, conocido también como San Pascualito Rey y en Guatemala como El Rey San Pascual. Intercesor por una buena muerte, se le representa como un esqueleto, que en ocasiones yace sobre un carretón-ataúd, con el que pasa recogiendo muertos. Su culto data al menos desde 1601, fecha en la que se acusa a los indios zoques de Tula por idolatrar un esqueleto pintado. Devoción no reconocida por la Iglesia Católica, actualmente tiene varios templos en Chiapas y Guatemala. Para más información se puede consultar la página oficial en Internet [www.sanpascualitorey.com/historiasanto.html](http://www.sanpascualitorey.com/historiasanto.html) Consultado 5 junio 2007.





22

Imagen inspirada en la estela decorativa de un tlachtli (juego de pelota) de la región maya, corresponde a una cubierta del aro o *marcador*. Este ritual reproducía el movimiento circular de nacimiento-muerte-renacimiento del sol y los astros a través de la bóveda celeste. Pocas cosas desean los hombres menos que la muerte, de ahí el nombre de esta carta. La cubierta de marcador se identifica con Ah Puch, señor maya de la muerte. Esta deidad es uno de los Bolontiku, *Nueve Señores de la Muerte*, habitantes del inframundo

<sup>22</sup> La fotografía es de Ray Iceman en <http://www.flickr.com/fotos> Consultado 20 abril 2007.

El actualmente llamado Juego de Pelota se practicó en casi toda Mesoamérica, sin embargo lejos de ser un juego era una ceremonia que culminaba con un sacrificio ritual. Algunos investigadores han considerado la teoría de que era el ganador, quien se ofrecía a los dioses.



23

La *Chicharrona* evoca a la diosa Cihuacoatl<sup>24</sup> o Cihuateotl. Las diosas son consideradas un ente de la dualidad masculino femenino, imprescindibles en el proceso eterno de vida y muerte. Como tal, las mujeres que morían en el parto-acción continuadora de la vida- eran deificadas. Cihuacoatl: “Mujer serpiente” o “contraparte femenina”. Divinidad que representa el principio pasivo en el dualismo nahua. Es llamada madre de Huitzilopochtli. Es la misma que se veneraba como Coatlicue, Xochiquetzal, etc., en diversos aspectos. Venerada en todos los pueblos de cultura náhuatl. En Tenochtitlan tenía culto particular en el barrio del noreste, llamado Coatlan y en el templo Tlillantalco, o la “Casa Negra”.

<sup>23</sup> <http://members.aol.com/cabrakan/totciu2b.jpg> Consultado 10 julio 2007.

<sup>24</sup> Cihua pilli, Cihuateotl, plural cihuapiltin, cihuateteo. Se llama así “Mujer noble, mujer divinizada” las mujeres que morían en el parto. Habían a habitar en la región occidental del mundo, y acompañaban al sol del mediodía, (hora en que lo dejaban de acompañar los guerreros divinizados), ellas constituían su cortejo durante la tarde, hasta hacerlo entrar a la región de los muertos, donde pasaba la noche. Estas mujeres estaban bajo el amparo de Cihuacóatl, señora del lado occidental del mundo, y bajaban a la Tierra en determinadas épocas a hacer maleficios y causar infortunios al que tenía la triste fortuna de encontrarlas a su paso. Estas mujeres siniestras eran muy veneradas por magos y hechiceros. *Diccionario Porrúa*, vol I, p. 788.





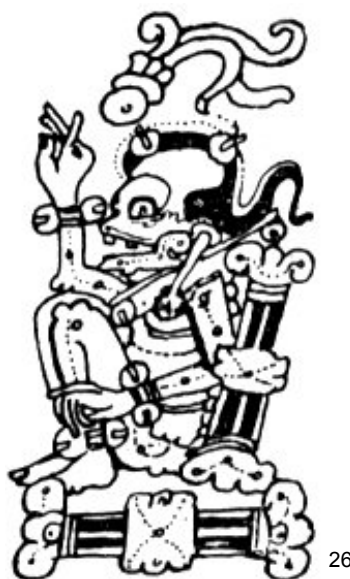
25

De chiripa, al azar, por suerte. No se *murió de pura chiripa*. Estrictamente la voz chiripa alude a la buena suerte. Tomada la vida como un juego, es la muerte quien siempre gana. Cuando pasea sus huesos por la tierra, es pura chiripa que no te toque.

El traje que luce, sobre todo el tocado de plumas, corresponde a la danza de los Concheros, que tiene su origen hacia 1750 y debe su nombre a las ensartas de conchas (en algunas ocasiones semillas o capullos de mariposas) que a manera de cascabeles se atan alrededor de las piernas, y que pueden observarse en el coqueto fémur izquierdo de nuestro personaje. De igual manera se aplica el nombre por las jaranas elaboradas a partir del caparazón o concha de armadillo que tañen como guitarra para acompañar la danza.

El tocado tan espectacular era generalmente utilizado por los guerreros, sin embargo en culturas como la teotihuacana, han quedado vestigios de atavíos similares en personajes femeninos de alta alcurnia, como es el caso de la muerte.

<sup>25</sup> [www.es.geocities.com/.../concheros.html](http://www.es.geocities.com/.../concheros.html) Consultado 22 junio 2007.



26

*La Igualadora* toma su nombre de la acción indiscriminada de morir, cuando todos somos iguales. La carta hace alusión a Xibalbá, o inframundo maya que preside el dios Ah Puch, el Descarnado ente andrógino representado indistintamente por un cráneo, esqueleto o cadáver. El lujo del atavío de *La Igualadora*, que incluye cascabeles en los tobillos y espléndido penacho nos hace pensar que se trata de un personaje de alto rango. Los cascabeles están asociados a la simbología de Ah Puch, a la derecha. Se le representa indistintamente por un cráneo, esqueleto o cadáver, como el que se ilustra y que corresponde al *Códice Dresde*. Los símbolos que lo identifican son los cascabeles (pueden ser ojos) en tobillos, muñecas y cabeza. Ah Puch -que suele representarse también con atributos femeninos- significa el Señor-Señora de la Muerte y preside el Xibalbá, Lugar de los Desaparecidos. Según la cosmogonía maya es la representación o personificación de la energía de la

<sup>26</sup> <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/AhPuch.jpg> Consultado 19 noviembre 2009.

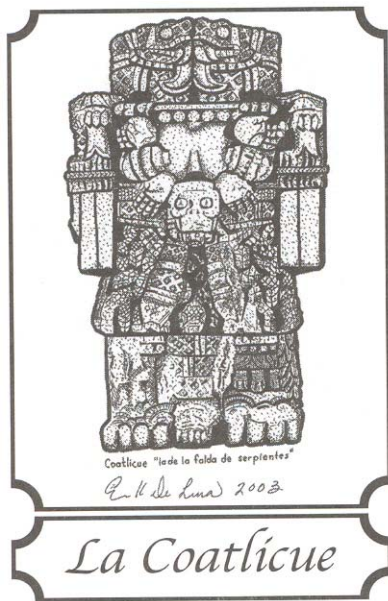
muerte, necesaria para completar el ciclo generador de vida. Asociado a la noche se hace acompañar del jaguar, búhos, murciélagos, ciempiés y arañas.



27

La Joven Ixquic (La de la Sangre) es hija de Ah Puch, dios maya de la muerte: Esta semidiosa está registrada en el *Popol Vu* como deidad de la fecundidad madre de los gemelos divinos, Sol o Hunahpu y Luna o Ixbalanque; principio generador de vida-muerte: El color *pálido* se lo brinda el inframundo de donde es originaria.

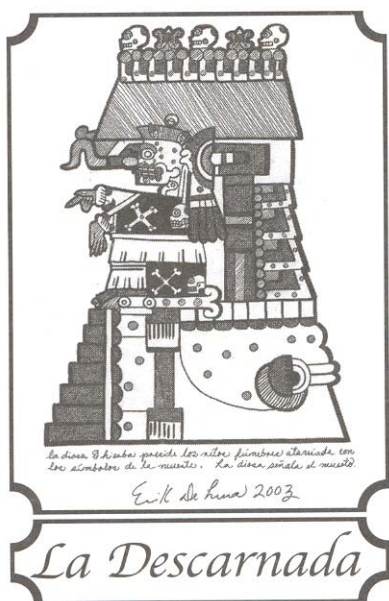
<sup>27</sup> <http://idd0073h.eresmas.net/galixq.jpg> Consultado 19 noviembre 2009.



28

Señora señor *Coatlicue*, de la falda de serpientes, dualidad náhuatl de la vida y la muerte. Génesis de *Huitzilopochtli* el Sol, guerrero águila que cae a la Tierra Madre para iluminar el inframundo. Es la expresión de la dualidad vida-muerte, principio filosófico religioso del universo. La simbología plasmada en esta representación sintetiza la cosmogonía mexicana.

<sup>28</sup> <http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/Women/kahlo/coatlicue.jpg>  
Consultado 19 noviembre 2008.

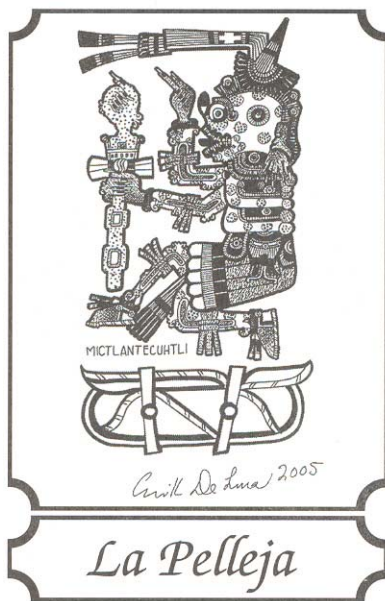


Esta carta está inspirada en la diosa Cihuacoatl, Señora 9-Hierba, Guardiana del Templo de la Muerte. La ilustración corresponde a una pictografía del códice mixteco *Nuttall*<sup>29</sup>, que narra la vida del Señor de Tutotepec 8-Venado, Garra de Jaguar. El pasaje se refiere a la visita que el guerrero hace a la cueva de la Muerte o Vehe-Dikin, con el objeto de solicitar poder.

<sup>29</sup> El *Códice Nuttall* pertenece al periodo Prehispánico, el original se encuentra en el Museo Británico, Londres. En una de sus caras se narra la biografía de uno de los más poderosos señores de la cultura Mixteca, el Señor 8 Venado Garra de Jaguar, quien a los 34 años, ostentaba el título de Supremo Sacerdote, que implicaba ser un Hombre Dios. En 1080 a la edad de 16 años inició su periodo de triunfos. En su búsqueda de poder visitó, en compañía de la Señora 6 Mono, el Templo de la Muerte o Vehe-Kihin. Posteriormente asesinaría a la compañera de esta aventura. Al paso del tiempo el primogénito de la Señora 6 Mono pondría fin a la vida del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar.

[http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/tlacuilos\\_pergaminos\\_oto2006/tlacui4.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/tlacuilos_pergaminos_oto2006/tlacui4.htm)  
Consultado 7 marzo 2007.

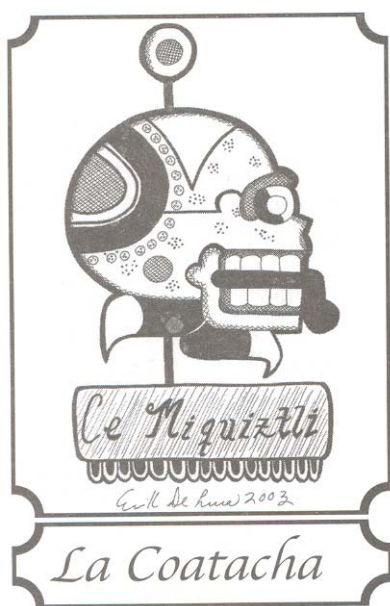




30

La deidad de la muerte se representa con frecuencia con un cadáver, de ahí el nombre que se aplica alude al pellejo, término vulgar utilizado en lugar de piel. En la representación de la derecha, que pertenece a una imagen náhuatl del *Códice Borgia*, p. 56, Mictlantecutli forma una dualidad con Quetzacoatl, en su entidad de Checatli, o soplo de vida. Así Mictlantecutli es parte de una entidad que genera vida, sus huesos constituyen la semilla que se entierra y renace. En otro contexto un pellejo es un eufemismo para ramera, que con más miedo que desprecio se aplica a la muerte. Jugarse el pellejo o dejar el pellejo son frases empleadas para describir una acción muy arriesgada con peligro de muerte.

<sup>30</sup> [www.hemi.nyu.edu/.../sitio/photos/intro1.JPG](http://www.hemi.nyu.edu/.../sitio/photos/intro1.JPG) Consultado 17 julio 2007



31

Miquiztli es el sexto día en el Tonalpohualli, o calendario del destino náhuatl. Textualmente significa a muerte.<sup>32</sup> Coatacha es una variante de *cuate* que se aplica familiarmente a los mellizos o gemelos. Por extensión al *amigo-hermano* generalmente compañero de andanzas y pa'rrandas. En ese contexto está relacionada con la muerte en cuanto es la amiga inseparable.

En México prehispánico cuando nacían mellizos, se les llamaba *cocoua*, plural de *coatl*, culebra, pues dice una leyenda que la primera mujer que parió gemelos se llamaba Culebra. Se tenía como supuesto que un nacimiento doble ocasionaría la muerte del padre o la madre por lo que el remedio más sencillo y eficaz era eliminar a uno de ellos. A fin de cuentas, uno de los niños, resultaba ser el cuate de la muerte.

<sup>31</sup> <http://www.azteccalendar.com/images/axayacatl/Miquiztli.jpg> Consultado 19 noviembre 2009.

<sup>32</sup> El Tonalpohualli era el calendario sagrado náhuatl de 260 días. Estaba dividido en 13 meses de 20 días y el día del nacimiento de un niño estaba directamente relacionado con su destino. La muerte en el México prehispánico estaba asociada al ciclo de la vida por lo que Miquiztli no necesariamente era un signo de mal augurio o mal agüero. De manera ambigua podría tratarse de la muerte de lo efímero en cuyo caso era muy positivo o también podía interpretarse por los sacerdotes como una vida efímera. En ese caso había que ofrecer sacrificios a los dioses para intentar cambiar el destino. Un recurso era no *bautizar* al niño de inmediato, y esperar un día más conveniente.





Numerosos poblados de México o llevan el nombre de Santa Quiteria <sup>33</sup> sin embargo aquí es pertinente mencionar a la población que se encuentra en las cercanías del volcán de Tequila, Jalisco, al occidente de México. Zona de influencia náhuatl, la región es rica en complejos ceremoniales circulares, de la tradición de Teuchitlán (periodo Clásico) llamados *Guachimontones*, o *cerros hechos a mano*, montículos artificiales a manera de cerro o volcán. Los volcanes o cerros sagrados, tradicionalmente comunican los tres niveles del universo: El Inframundo que correspondería a la cámara del magma, el nivel Terrestre, donde habitan los hombres en la base del volcán y el nivel Celestial en la aguja del volcán.

Los complejos tiene al centro un montículo circular o pirámide, y en círculos exteriores un patio, una serie de plataformas que en ocasiones tiene

<sup>33</sup> La biografía de Santa Quiteria se encuentra entre la historia y la leyenda, su vida se sitúa entre los siglos I ó II d. C., posiblemente en la región de Vasconia. Es patrona de Higuera, Castilla La Mancha, y se festeja el 22 de mayo. Se dice fue gemela de nueve hermanas, (Genoveva, Liberata, Victoria, Amelia, Germana, Gemma, Marcia, Basilisa y Quiteria; todas mártires y santas) cuyos padres fueron Lucio Castelle y Calsia, descendientes del Emperador Julián de Galicia y Portugal. Cerca de Toledo en Margeliza, en la llamada Fuente Santa, se le invoca contra la hidrofobia. La imagen e información que ocupa esta página se obtuvo de F. Pereda en <http://www.dipualba.es/municipios/Higuera/aminguez/wvida.htm> Consultado 4 julio 2007.

criptas funerarias en forma de tiro, a semejanza de las chimeneas volcánicas, lo que las relacionaría con algunos cultos a la muerte. Esto explicaría el uso del eufemismo, pues el Cerro (volcán) de los Bailadores, llamado actualmente Santa Quiteria, forma parte de uno de estos conjuntos ceremoniales.<sup>34</sup>



Se dice que Mayahuel, Comedora de Inmundicias era originalmente una Tzintzimitl o estrella que, requerida en amores por Quetzalcóatl, fue sorprendida en pleno cortejo en la Tierra por su abuela quien, por ello, la despedazó y dejó sus restos para que fueran devorados por las otras estrellas. Su amante Quetzalcóatl enterró los restos para que renaciera, lo cual hizo transformada en maguey, cuya forma parece abrirse como estrella. Diosa asociada a la tierra tiene entre sus atributos la fertilidad y la embriaguez. Es una diosa con augurios funestos debido a la embriaguez ocasionada por beber

<sup>34</sup> Sobre las culturas del occidente se puede consultar los trabajos de Christopher L. Witmore, [http://cultura.iteso.mx/presentaciones/guachimontones\\_fotos.html](http://cultura.iteso.mx/presentaciones/guachimontones_fotos.html)

<sup>35</sup> Códice Vaticano A o Telleriano Remensis, se atribuye al monje dominico Pedro Ríos, se conoce como tal una traducción al italiano, Fechado aproximadamente en 1566, se encuentra en la actualidad en la Biblioteca Vaticana. Registra la cosmogonía y otros aspectos de la cultura náhuatl. [www.inafed.gob.mx/wb/municipios/muni\\_pulque](http://www.inafed.gob.mx/wb/municipios/muni_pulque) Consultado 20 febrero 2007.

pulque, falta que llegaba a castigarse con la muerte. Como diosa de la fertilidad es madre de Los 400 ó Incontables Conejos, así como advocación de las mujeres que mueren en el parto. Entre sus símbolos se encuentran la nariguera de jade y las mejillas pintadas de amarillo. En ocasiones se la representa con una vasija, la doble cuerda y el malacate, signos estos últimos de perdición y adulterio.

La *Rasera* vierte en una garrafa el mezcal o el tequila que se obtiene al destilar el pulque, producto embriagante del maguey que era usado en ceremonias religiosas entre las culturas prehispánicas. El eufemismo surge de rasero, palo que se utilizaba para rasar las medidas de cereales u otros granos, término que en forma popular se emplea para indicar igualdad: medido con el mismo rasero.

#### **4.2.3 LAS HISTÓRICAS DE MÉXICO LINDO Y QUERIDO**



36

El nombre alude a la característica del esqueleto conformado únicamente por huesos. La ilustración, evoca una costumbre prehispánica, el arte plumario. *La Huesos* viste un queztquemel prenda femenina que por sus bordados y colores semeja el rico plumaje del quetzalli, o quetzal. Lleva en la mano izquierda un colibrí o huitzitzilin (del náhuatl huiztli de pico como espina) cuyo simbolismo corresponde a una de las principales deidades mexicas, Huitzilopochtli<sup>37</sup>, cuyo nombre significa Colibrí Zurdo (del lado izquierdo, sur). El sur está asociado al inframundo y a la guerra, aspecto que complementa el ciclo muerte-vida, indispensable para la regeneración del universo.

<sup>36</sup> [www.birds.cornell.edu/.../Danger\\_beauty.html](http://www.birds.cornell.edu/.../Danger_beauty.html) Consultado 21 mayo 2007. El sitio donde se obtuvo esta fotografía es conservacionista y hace la observación del peli gro que conlleva la belleza de las aves, que las expone a un comercio indiscriminado, condenando a algunas de ellas a la extinción. Afortunadamente es una costumbre que tiende a desaparecer, más por falta de tiempo de las amas de casa que por los esfuerzos de las autoridades. El arte plumario, tanto como ornato de la aristocracia como ofrenda para los dioses se ha perdido por completo.

<sup>37</sup> Además del colibrí, Huitzilopochtli tenía asociado a su culto a la serpiente de fuego. Como referencia el Templo Mayor, de la ciudad de Tenochtitlan, estaba dedicado a Huitzilopochtli conjuntamente con Tlaloc, deidad del agua y la vida. En las excavaciones arqueológicas de ese templo se han encontrado múltiples ofrendas de colibríes dedicadas a Huitzilopochtli.



La gorguera <sup>38</sup> que ostenta *La Blanca*, que activa su nombre del color de los huesos de un descarnado cráneo, alude a la moda que perduró entre los siglos XIV al XVII. La imagen evoca al Siglo de Oro de la Literatura Española y por ende a Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). Esta imagen es también inspirada en el festival artístico Cervantino, que anualmente se efectúa en la ciudad de Guanajuato, México.



El término *Copetona* se aplica con mala intención a las personas de clase social o económica favorecida -o que *se dan aires de ello*- con sorna, desprecio o crítica. La muerte en este caso *se cree mucho*.

El adjetivo pretende minimizar el poder de la muerte sobre los hombres al dársele un nombre por demás despectivo.

La caricatura está inspirada en las complicadas pelucas, de influencia francesa, que solían utilizar las clases más adineradas.

<sup>38</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Gorguera>



El olor que caracteriza a los cadáveres es lo que nombra en esta ocasión a la muerte. El uso de flores como el cempasúchil -de penetrante olor- está asociado en México a las ofrendas funerarias del 2 de noviembre y obedece a la necesidad de cubrir las emanaciones de la muerte. Polvos de aquellos -dirían las abuelas- pues esta imagen alude a la dominación española. Con la aclaración de que buen porcentaje de los ancestros de la población de México pertenecen a aquellos polvos.





*La Espirituosa* es un albur <sup>40</sup> jugado a la espiritual muerte. En un juego de palabras de cantina, la equipara a una bebida embriagante que lleva a la inconciencia y a dormir como eufemismo de sueño eterno. Aquí ataviada como Monja Coronada el día de su muerte, el autor hace uso de uno de los retratos más conocidos de Sor Juana Inés de la Cruz. <sup>41</sup> Al respecto merece la pena citar el soneto que a su retrato escribió Sor Juana donde: I. *Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión*

Éste, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentado los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;

<sup>39</sup> [www.tam.itesm.mx/art/colonial/ecolon27.htm](http://www.tam.itesm.mx/art/colonial/ecolon27.htm) Consultado 9 marzo 2007.

<sup>40</sup> En México un albur, a más de su significado ligado a la suerte, es un retruécano malicioso, palabra de doble sentido. Santamaría, Diccionario, p. 52.

<sup>41</sup> Oriunda del Estado de México, nació el 12 de noviembre de 1651, profesó con las Carmelitas Descalzas del Convento de San José. Por razones de salud cambió al Convento de San Jerónimo en 1669, donde vivió hasta 1695. Destacó entre los intelectuales de su época y es una de las mujeres más relevantes de la literatura mexicana. Se le califica como La Décima Musa. Se desconoce si existe un retrato de Sor Juana ataviada para sus nupcias divinas el día de su muerte.



éste, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,  
es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado,  
es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Cruz, *Obras escogidas*, p. 189.



43

La Malquerida por excelencia es indudablemente la muerte, No es difícil encontrar el origen del nombre ¿Quién menos querida? Ilustra el término una interpretación sobre el retrato de coronación de la princesa María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, como emperatriz de México junto a su esposo el Archiduque Maximiliano de Habsburgo, en 1864. Si bien la corona les fue ofrecida por la Junta de Notables, su imperio no fue reconocido, *ni querido*, por todas las fracciones políticas de México, lo que llevó a un levantamiento armado y a que en 1867 Maximiliano fuera derrotado y fusilado por las fuerzas militares de Benito Juárez.

Infortunada en el matrimonio y en su imperio, murió en 1927, aquejada de periodos de demencia, en su natal Bélgica.<sup>44</sup> Sobre la emperatriz Carlota se han tejido historias que van del romanticismo a la tragedia de su vida y el infortunio de su muerte. Se dijo Malquerida, no sólo por el indeseado imperio,

<sup>43</sup> [mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=d...](http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=d...) Consultado 27 febrero 2007.

<sup>44</sup> Vivió entre 1840-1827. Escribió, entre otras cosas, *Le llano de Saint Lázare et camp de Cuajimalpa*, publicado durante su estancia en México, en 1865 en la Imprenta de Andrade y Escalante

sino también porque se rumoró que su marido tenía, utilizando el mejor término de integración social, otras preferencias sexuales.

En México son de sobra conocidos los versos que, al caer el Imperio, escribió Vicente Riva Palacio y que musicalizados adquirieron inmediata popularidad.

### ADIÓS, MAMÁ CARLOTA<sup>45</sup>

Alegre el marinero	La chusma de Las Cruces <sup>46</sup>
Con voz pausada canta,	Gritando se alborota.
Y el ancla ya levanta	Adiós, mamá Carlota;
Con extraño rumor.	Adiós, mi tierno amor
La nave va en los mares	
Botando cual pelota.	Murmuran sordamente
Adiós, mamá Carlota;	Los tristes chambelanes,
Adiós, mi tierno amor	Lloran los capellanes
	Y las damas de honor.
De la remota playa	El triste Chuchu Hermosa
Te mira con tristeza	Canta con lira rota:
La estúpida nobleza	Adiós, mamá Carlota;
Del mocho y del traidor.	Adiós, mi tierno amor.
En lo hondo de su pecho	
Ya sienten su derrota.	Y en tanto los chinacos

---

<sup>45</sup> <http://www.los-poetas.com/l/riva1.htm#ADI%C3%93S,%20MAM%C3%81%20CARLOTA>  
Consultado 26 mayo 2007.

<sup>46</sup> Posiblemente se refiera a la batalla que el ejército insurgente libró, el 30 de octubre de 1810, contra el ejército realista comandado por el coronel Torcuato Trujillo en el Cerro de las Cruces a las fuerzas del coronel realista Torcuato Trujillo. Las fuerzas realistas fueron totalmente derrotadas debido a la pericia de Ignacio Allende, quien aconsejó seguir hasta la capital del virreinato, pero Hidalgo ordenó retroceder. En esta ocasión la retirada hizo estéril el triunfo obtenido y posiblemente prolongó en mucho la guerra de independencia. Cabe señalar que en la copia que se dispuso la grafía de *las cruces* está en minúscula.

Adiós, mamá Carlota;

Adiós, mi tierno amor

Acábanse en Palacio

Tertulias, juegos, bailes,

Agítanse los frailes

En fuerza de dolor.

Que ya cantan victoria,

Guardando tu memoria

Sin miedo ni rencor,

Dicen mientras el viento

Tu embarcación azota;

Adiós, mamá Carlota,

Adiós, mi tierno amor.



La voz chinita, es también un eufemismo para el término chingada, sin embargo a estas dos chinitas del México actual, si bien mantienen su referencia a la época de la colonia, se les puede interpretar en diferentes situaciones.

La primera está inspirada, tal vez, en la actriz Ana Luisa Peluffo, considerada una de las bellezas del cine mexicano. Ha filmado películas de corte audaz como: *Las del Talón*, *Vagabunda*, *Fuensanta* y *Camelia la Texana*

entre otras. Así mirada, esta *Chinita* alude a “una mujer del pueblo que vivía sin servir a nadie” con cierta holgura a expensas de un esposo o de un amante o bien de su propia industria. Mujer mestiza, se distinguía por la belleza de sus formas que realzaba con un traje pintoresco, hartito ligero y provocativo, no menos que por un andar airoso y desenfadado.”<sup>47</sup>

En el caso de la segunda imagen *Chinita* es un diminutivo que se utilizó para denominar a las niñas pequeñas de la casa como expresión de cariño, relacionada con la acepción usada durante la colonia española para describir a la joven que desde pequeña vivía encomendada casi como *hija de familia*, en un hogar acomodado ocupándose regularmente de las actividades domésticas<sup>48</sup>.

Actualmente el término china/o se aplica a las personas que tienen el cabello rizado.

---

<sup>47</sup> Santamaría p. 391-392.

<sup>48</sup> Santamaría, p. 391-392.



49

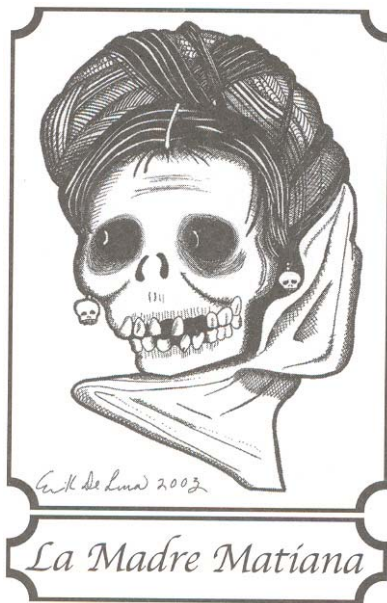
Esta tercera china, *La China Hilaría* es también un eufemismo para la chingada y la referencia a Hilaria es muy probable que se trate de la etimología del nombre: *alegre, alegría*, ya que las calaveras, de prominente dentadura, *parecen hilarantes*. Aquí se muestra ataviada con el tradicional traje de china poblana, (que también corresponde a las dos anteriores). Posiblemente el traje de china poblana,<sup>50</sup> -que se ilustra a la derecha- fue *diseñado* en un principio por Mirra, esclava de origen hindú quien gustaba vestirse con el tradicional sari y cuyas habilidades con la aguja le permitieron elaborar trajes con bordados de gran belleza. Mujer de gran misticismo, se le atribuía la capacidad de

<sup>49</sup> <http://www.museumoftheamericanwest.org/explore/exhibits/charrería.html> Consultado 3 abril 2007.

<sup>50</sup> Se dice que Mirra, esclava traída a la Nueva España hacia 1621 perteneció a la familia de Miguel de Sosa y su mujer, Margarita de Chávez. De origen oriental (posiblemente hindú) fue bautizada con el nombre cristiano de Catalina de San Juan y gozó de estimación social entre la comunidad poblana donde llegó en 1619. Murió el 5 de enero de 1668. Se encuentra enterrada en la iglesia de la Compañía de Jesús en Puebla. *Diccionario Porrúa*, p.774. [http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act\\_permanentes/historia/histodeltiempo/mexicana/colonia/c\\_chinap.htm](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/histodeltiempo/mexicana/colonia/c_chinap.htm)

comunicarse con los santos y otros muertos. La figura de la China<sup>51</sup> Poblana es uno de los iconos más conocidos de México.

La figura de la china, como acepción de mujer guapa y de modales desenvueltos se conservó hasta avanzado el siglo XIX, y algo más en la ciudad de Puebla de los Ángeles, donde permanece como figura del folclor propio.



Refiere la tradición que hacia fines del siglo XVI o principios del XVII, (se cree que murió en 1652.) vivió en el convento de San Jerónimo en Tepotzotlán Estado de México, una monja –hay quien dice que únicamente se trataba de una sirvienta del convento- conocida como Madre Matiana del Espíritu Santo a quien se le

atribuían dotes proféticas sobre la muerte. Es considerada como precursora de las actuales “calaveras” debido a que sus augurios los expresaba en verso, no exentos de ironía sobre lo ineludible de la muerte o lo vano de los apegos terrenales.

Sin embargo durante la colonia este tipo de manifestaciones no eran permitidas por las autoridades eclesiásticas por lo que si bien se transmitían de boca en boca, no quedó de ello más que la tradición que le atribuye a *La Madre*

<sup>51</sup> China; voz usada durante la Colonia para referirse a la servidumbre femenina y joven. Genéricamente en América se dice del descendiente de padres de sangres distintas no europeas. En algunos países hispanoamericanos se llamaba chinas a las mujeres que en España denominaban chulas o manolas. (Santamaría, p. 390 -391, 401) y proviene de la voz náhuatl *xínotl*, que significa *pelo extraño*. Término que se utilizó durante la colonia para describir el cabello de los esclavos negros que los pobladores indígenas nunca habían visto, así como el de otras personas extranjeras de cabello ensortijado.



Matiana los antecedentes de las actuales “calaveras mexicanas” que se publican con motivo del Día de Muertos. Las expresiones populares que hacen referencia a “los cuentos de la Madre Matiana” se refieren a hechos o eventos de baja credibilidad, como lo son las premoniciones sobre la muerte.<sup>52</sup>



Esta imagen alude al término de origen náhuatl *pacha*, lanudo y hace referencia a la leyenda de la Mano Pachona, que se atribuye a una vivencia del poeta español I Gutierre de Cetina<sup>53</sup> cuando en un trágico duelo de amores en la ciudad de México, perdió la vida, y una mano de un tajo de su rival. Su muerte causó gran revuelo y se corrieron rumores de que su mano se aparecía por las noches en el lugar de los hechos. Al tiempo esto generó un *juego* de niños que consistía esconderse en la oscuridad y asechase en silencio unos a otros para intentar rozar el rostro con la mano pachona. Si bien la luz eléctrica ha llevado a la ruina a los más célebres fantasmas, el juego al menos perduró hasta finales del siglo XX, y es conocido en localidades de San Luis Potosí. La frase *la muerte chiquita*, escrita en la carta, tiene connotaciones sexuales.

<sup>52</sup> En la ciudad de San Luis Potosí, vivió en la primera mitad del siglo XIX un personaje pintoresco, a taviado de l evita, desca misado y cu bierta la cabeza con sombrero de copa, vagabundo que solicitaba limosna por las calles de la ciudad, y que a su vez empleaba para socorrer a algunos pobres que tenía bajo su protección. En el parque de San Francisco, en años recientes se le dedicó una escultura en bronce de tamaño natural, que colocado a nivel del piso, en ocasiones se confunde con los transeúntes. Se le conocía como Juan del Jarro, (porque llevaba una vasija o jarro donde colocaba alimentos) y era querido bien y recibido por la población. Se dice que tenía el don de predecir tanto buenas nuevas como malas; entre ellas, la muerte de quien por broma o incredulidad le preguntaba: ¿Juan, cuando voy a morirme? [www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/T/Juan%20del%20jarro.html](http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/T/Juan%20del%20jarro.html) Consultado 29 marzo 2007.

<sup>53</sup> Nació en Sevilla 1520- de 1554-1557, murió a raíz de ese duelo



La leyenda de la *Llorona* tiene, al menos, dos vertientes: La primera registrada en el Códice Florentino de Bernardino de Sahagún, del cual nos habla Miguel León Portilla en la *Visión de los Vencidos* que refiere que diez años antes de la llegada de los conquistadores se vieron ocho presagios funestos, el sexto de los cuales dice: Muchas veces se oía: una mujer lloraba; iba gritando por la noche; andaba dando grandes gritos; -¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos! Y a veces decía: -Hijitos míos, ¿a dónde os llevaré?<sup>55</sup>

En el mismo libro se registra la versión que Muñoz Camargo registró en su Historia de Tlaxcala, dice: *El sexto prodigio y señal fue que, muchas veces y muchas noches, se oía una voz de mujer que a grandes voces lloraba y decía, anegándose con mucho llanto y grandes sollozos y suspiros: ¡Oh hijos míos!*

<sup>54</sup> La bailarina Portorriqueña de la compañía Urban Ballet Theater de N.Y. en su interpretación de La Llorona. Foto de Jari Poulin. <http://lanzadeldestino.com/wp-content/uploads/2009/07/la-llorona-de-colombia.gif> Consultado 19 noviembre 2009.

<sup>55</sup> *Visión de los vencidos*, p.4,9.

*Del todo nos vamos ya a perder...e otras veces decía: Oh hijos míos, ¿a dónde os podré llevar y esconder...?* Se ha interpretado como que era la diosa Cihuacoatl, guardiana del templo de la muerte, quien lloraba por la pérdida de los hijos del valle del Anahuac que en corto tiempo entrarían por las puertas de la muerte.

La otra vertiente se remonta a la Colonia, y narra en múltiples versiones, el llanto de una mujer que, en diversas circunstancias, ha matado o ha perdido a sus hijos y llora por ellos. La describen como una mujer vestida de blanco, con el negro cabello suelto y desordenado, que flota en el aire y vaga en las noches por las calles de la ciudad de México lamentando con largo y repetido ay, la pérdida de sus hijos. La sola visión de tan terrible fantasma es causa de locura o muerte de quien tiene el infortunio de encontrarla.

El tema ha fascinado a narradores y artistas en general por lo que existen múltiples creaciones. Posiblemente la más conocida sea la canción del dominio popular y origen oaxaqueño que, por oposición al tema, su música es cadenciosa y sensual. Una de sus versiones más bellas entre otras coplas dice:

Salías del templo un día Llorona cuando al pasar yo te vi,  
hermoso huipil llevabas Llorona que la virgen te creí.  
Dicen que el primer amor ¡ay ! Llorona  
es grande y es verdadero,  
Pero el último es mejor,  
¡ Ay ! Llorona y más grande que el primero,

¡Ay de mi llorona, llorona, llorona llévame al río,  
Tápame con tu rebozo llorona porque me muero de frío.  
Dos besos llevo en el alma llorona que no se apartan de mi,  
el último de mi madre llorona y el primero que de di.  
¡Ay de mi llorona, llorona, llorona de azul celeste,  
aunque la vida me cueste llorona no dejaré de quererte.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Llorona\\_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Llorona_(m%C3%BAsica)) Consultado 8 mayo 2007.



Esta figura está inspirada en la fotografía de unas soldaderas que la cámara de Casasola<sup>57</sup> captó durante la revolución de 1910. A estas mujeres, que participaron activamente en el movimiento armado, se les llamó popularmente Adelitas, a la manera del corrido revolucionario que las describe.

Esta acepción, más que peyorativa, en este caso implica valor, decisión y fuerza. La mujer, bien chingona,<sup>58</sup> que por su voluntad sigue a su hombre a la batalla.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Fotografía tomada por los señores Casasola, Agustín Víctor y su hermano Miguel. La fotografía aquí incluida se titula Soldaderas en Buenavista. Estación ferroviaria en la ciudad de México D. F. Fototeca Nacional de México, inventario n° 63 49. <http://www.sinafo.inah.gob.mx/fototeca/casasola.html> Consultado 13 abril 2007

<sup>58</sup> Como ya se vió al inicio de éste capítulo la palabra chingar tiene, a ser posible, más acepciones que nombres tiene la muerte.

<sup>59</sup> A más de contribuir a la logística de guerra, participaban activamente como exploradores, ya que tradicionalmente la revolución de 1910, no capturó, ni cogió mujeres. Eran parte de la avanzada de los grupos revolucionarios que entraban y salían de los pueblos ocupados por los federales, compraban alimentos y otros menesteres y regresaban a sus campamentos. Durante la batalla participaban, generalmente a la retaguardia, en cuyo caso si corrían el mismo riesgo que cualquier hombre de recibir un plomazo.

## LA ADELITA (Corrido revolucionario)

En lo alto de una abrupta serranía,	Y después que termino la cruel batalla
acampado se encontraba un regimiento,	y la tropa regresó a su campamento,
y una joven que valiente lo seguía,	se oye la voz de una mujer que
locamente enamorada del sargento.	sollozaba,
	su plegaria se escucho en el
Popular entre la tropa era Adelita,	campamento.
las mujer que el sargento idolatraba,	
que además de ser valiente era bonita,	Al oírla el sargento temeroso,
que hasta el mismo coronel la respetaba	de perder para siempre a su adorada,
	ocultando su dolor bajo el esbozo
Y se oía, que decía,	a su amada le cantó de esta manera:
aquel que tanto la quería:	
Y si Adelita quisiera ser mi esposa,	Y se oía, que decía,
si Adelita fuera mi mujer,	aquel que tanto se moría:
le compraría un vestido de seda	Y si acaso yo muero en campaña,
para llevarle a bailar al cuartel.	y mi cadáver lo van a sepultar,
	Adelita por Dios te lo ruego,
Y si Adelita se fuera con otro,	que con tus ojos me vayas a llorar. <sup>60</sup>
la seguiría por tierra y por mar,	
si por mar en un buque de guerra,	
si por tierra en un tren militar.	

---

<sup>60</sup> [http://www.letrasmania.com/letras/letras\\_de\\_canciones\\_intililimani\\_1520\\_letras\\_a\\_la\\_revoluci%C3%B3n\\_mexicana\\_10033\\_letras\\_la\\_adelita\\_116094.html](http://www.letrasmania.com/letras/letras_de_canciones_intililimani_1520_letras_a_la_revoluci%C3%B3n_mexicana_10033_letras_la_adelita_116094.html)  
Consultado 27 abril 2007.



El eufemismo se forma a partir de la voz que, con frecuencia precede, al calificativo ofensivo de chingada. Jija, jijo de la..., es una deformación idiomática de hija, hijo. En poblaciones rurales es de uso común el apócope m'jo, m'ja. *La Jijurría* disimula la fuerza insultante de la expresión. A la derecha dos soldaderas fotografiadas durante la Revolución Mexicana de 1910. Siguen la tónica de la ilustración anterior y representan a aquellas mujeres que admiradas actualmente como heroínas anónimas de la revolución, en ocasiones, por lo aguerrido de su carácter y su activa participación en el conflicto armado, eran calificadas como 'Jijas de...'

<sup>61</sup> Sistema Nacional de Fototecas <http://www.sinafo.inah.gob.mx> Consultado 25 abril 2007. Durante la Revolución Mexicana de 1910 fue notable la figura de la soldadera, mujer que por seguir a su hombre, desempeñó un papel activo como avanzada de las tropas. Era común que al entrar a las poblaciones ocupadas a comprar provisiones además, como se dice en México "de pasadita" tomara n no de los emplazamientos e enemigos. Si bien las mujeres fueron víctimas de abusos y violaciones, no fueron tratadas como enemigos de primera línea. Formaban parte de "la Bola", pero no eran tomadas como prisioneros, ni ejecutadas. En ocasiones se las "robaban" unos a otros, pero realmente ellas eran libres de ir y venir a su antojo con el bando o mejor dicho, hombre de su elección. La revolución y las soldaderas han sido tema recreado por la cinematografía mexicana, sobre todo durante el auge del arte nacionalista.





62

El nombre viene del verbo cargar, llevar auestas. En sentido figurado es acarrear, tomar y en este caso específico es llevarse; la muerte carga con el hombre y se lo lleva.

La *Cargona* viste el atuendo típico de la etnia Raramuri, pueblo nómada de los Tarahumaras que habitan en la Sierra Madre Occidental, en Chihuahua. La sobrevivencia de esta comunidad ha estado amenazada en parte por las precarias condiciones de su hábitat y en parte por el impacto cultural que -para bien o para mal- reciben actualmente a través de los medios de comunicación.

<sup>62</sup> La fotografía pertenece a Guillermo Aldana, y se publicó en *Arqueología Mexicana*, Edición especial, n° 10, febrero, 2002. p. 29.



63

A más de voz ofensiva, en sentido figurado jodida es estar en una mala situación. Remite al pronominal amolada, molida. Aunque en el caso de la muerte, es el sujeto quien carga con el peso de morir. La fotografía de la derecha ilustra perfectamente el contexto del término, si bien parece que en algunas situaciones es más difícil vivir que morir.

<sup>63</sup> <http://www.miambiente.com.mx/wp-content/playa-192.jpg> Consultado 19 noviembre 2009.



La Matadora por excelencia es indudablemente la muerte. Un matador es quien por profesión se enfrenta y mata al toro, en la cuestionadamente llamada fiesta brava. Así la muerte es, por profesión, matadora. En el estado de Tabasco y otras regiones matador es por antonomasia un jifero, carnicero, matador de ganado por oficio y negocio. La imagen está inspirada en una fotografía de María Coca, esposa del gobernador de la comunidad huichol de San Andrés Cohamiata, Nayarit.<sup>64</sup> Ni personal ni culturalmente tiene nada que ver con el oficio de matar, sin embargo, su cultura sí se ve amenazada por la extinción.

<sup>64</sup> "María Coca". En: *Arqueología Mexicana*, Edición especial, n° 10, febrero, 2002. p. 57. fotografía de Guillermo Aldana, 1970, la identifica como esposa del gobernador de San Andrés Cohamiata en el Estado de Nayarit.

<sup>65</sup> La Huichol es una de las etnias del grupo nahuatlano, que viven en la Sierra Madre Occidental, en la llamada Sierra Huichola. Por el aislamiento de la zona en que viven han conservado sus tradiciones y costumbres, sin embargo el impacto de las vías y los medios de comunicación están afectando su cultura. El huichol es una lengua indígena, sin forma escrita, que se ha conservado hasta la actualidad.



Nada más democrático que la muerte. Para ella no cuenta clase social, edad, sexo, poder, belleza. La imagen tiene inspiración en las *democráticas* monedas de cinco centavos que hacia los años sesenta del siglo pasado, fueron las monedas de menor denominación. En ese sentido hace honor a la conocida estrofa del cantautor José Alfredo Jiménez, *Camino de Guanajuato*, que entre otras cosas dice:

*No vale nada la vida,  
la vida no vale nada.  
Comienza siempre llorando  
así llorando se acaba,  
por eso es que en este mundo  
la vida no vale nada*

En una de las caras lleva grabada la esfinge de la heroína de la independencia de México, Doña Josefa Díaz de Domínguez (1768- 1829) <sup>67</sup>

<sup>66</sup> [http://thumbs.ebaystatic.com/pict/84121651854040\\_0.jpg](http://thumbs.ebaystatic.com/pict/84121651854040_0.jpg) Consultado 23 marzo 2007.



esposa del Corregidor de Querétaro. Participó activamente en el movimiento independentista. Al descubrirse la conjura fue confinada al convento de Santa Catalina de Sena. El que figure en una moneda <sup>68</sup> tan democrática obedece tal vez a que una vez instalado el efímero Imperio de Iturbide, se le ofreció el cargo de dama de honor de la emperatriz, mismo que rechazó.

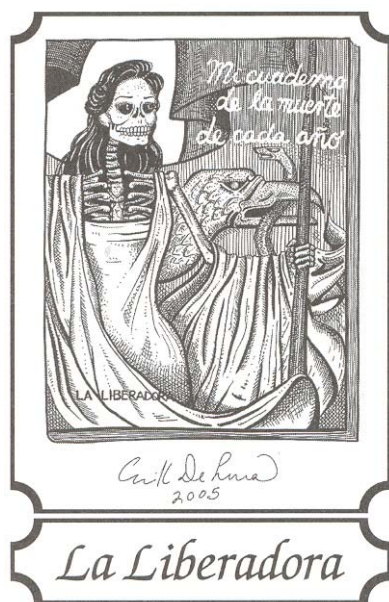


*La Impía* es aquella que no tiene piedad adjetivo que, como a ningún a mejor, se puede aplicar a la muerte. Se ilustra la carta con una imagen de un billete de 10 pesos que fue desmonetizado en 1996 y que tenía en su diseño a una Tehuana. Traje típico del Istmo de Tehuantepec, en Oaxaca, uno de los más bellos de México.

<sup>67</sup> Don Miguel Domínguez, (1756-1830) corregidor de Querétaro, partidario de la emancipación política de la Nueva España, fue inducido por La Corregidora a participar en la conjura independentista.

<sup>68</sup> A la fecha en México las monedas de cinco céntimos conocidas como Josefas o Josefitas ya no circulan.

<sup>69</sup> La imagen de *La Tehuana*, [www.casafolklorica.com/subpage.html](http://www.casafolklorica.com/subpage.html) Consultado 16 enero 2007 Los billetes corresponden a la colección del Banco de México, [www.banxico.org.mx](http://www.banxico.org.mx) Consultado 16 enero 2007.



1959 Libro de texto,  
portada.

70

De acuerdo a la creencia cristiana, esta vida es un valle de lágrimas a la que fuimos arrojados como castigo por el pecado original. Será hasta después de muchas penas y de una vida entregada al arrepentimiento y al sacrificio cuando el alma escape a la atadura de la tierra gracias a la *Liberadora* muerte. Hay que señalar que todas estas penas fueron originadas cuando en el Paraíso Terrenal los primeros hombres, Adán y Eva en un acto de rebeldía y desobediencia, comieron del fruto del Árbol de la Ciencia del Bien y el Mal. En *Génesis* 3:6 se dice: *Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría.* La frase que inspiró a esta imagen de la muerte, es *La educación te hará libre*, lema del programa de educación oficial de México, específicamente el libro de texto gratuito, del cual se incluye aquí la ilustración que corresponde al libro de

<sup>70</sup> Jaime Torres Bodet, secretario de Educación durante la administración del presidente Adolfo López Mateos, estableció un programa de distribución de libros de textos gratuitos a nivel nacional. El programa inició el 12 de febrero de 1959 y actualmente se distribuyen más de 270 millones de libros en todos los estados. En años recientes se ha ampliado a textos para comunidades indígenas para apoyar a quienes han conservado algunas lenguas y dialectos mesoamericanos. Es el caso del Amuzga y el Mixteco en el estado de Guerrero. El Imazateca, trique, Mixe en Oaxaca; Tzoque y Tzotzil, en Chiapas, Chal en Chiapas y Tabasco; el Hñahñu en Hidalgo o el Maya en los estados de Campeche, Quintana Roo y Yucatán.

*Historia y Civismo* de la primera edición, 1959.<sup>71</sup> Se tiene la 'tentación' de reflexionar sobre qué tanto ha influido el famoso árbol bíblico en la historia y la postura que a través de los años las autoridades civiles y eclesiásticas han sostenido ante la educación, el saber y el conocimiento.



Indudablemente la muerte es *La Flaca* por excelencia, no hay nadie que se precie de existir, de menos carnes que ella. La escultura que inspira esta carta ha tenido sus propias aventuras debido a que sus huesos rebozan carne y están bien cubiertos por una bella piel.

Se trata de la *Flechadora de las Estrellas del Norte*, conocida popularmente como *Diana Cazadora*<sup>72</sup>, figura que corona la fuente que

<sup>71</sup> <http://biblioweb.dgsca.unam.mx> Consultado 5 febrero 2007.

<sup>72</sup> Realizada por el escultor Juan Olaguibel, posó para ello una joven de 16 años, secretaria de de Petróleos Mexicanos, quien no recibió ni un sólo peso por la gloria de ser inmortalizada. El diseño arquitectónico fue realizado por Vicente Mendiola. Fue inaugurada el 10 de octubre de 1942, durante la administración del presidente Manuel Ávila Camacho, como parte de un proyecto para embellecer la ciudad. A su desnudez, la Liga de la Moral con siguió que se le pusiera al menos una tanga. El artista se las ingenió para colocar la moralizadora prenda con sólo unos puntos de soldadura, en espera de mejores tiempos que llegaron cuando en 1968 con motivo de la celebración de las olimpiadas, el artista logró que se recuperara su proyecto inicial, sin embargo al retirar la tanga la pieza se dañó y Olaguibel volvió a fundir una nueva. La original fue donada por el entonces regente de la ciudad de México, Alfonso Corona del Rosal, al poblado de Ixmiquilpan. No acabaron ahí las aventuras; desde 1974 y hasta 1987 con el



conmemora la expropiación petrolera en 1938. Se ha transformado en un emblema de la personalidad de la ciudad de México.



73

En esta carta la hora de la muerte es considerada el momento máximo de nuestra vida, el término no implica que no existe nada superior. En un contexto cristiano (y hay que recordar que México es un país profundamente religioso), marca el momento entre la vida terrenal -efímera y llena de penas- y la vida eterna. *Hora Suprema* de realización o perdición (no olvidar el riesgo latente de la muerte eterna o condenación).

---

pretexto de una remodelación urbana, se la confinó a un lugar menos comprometedor, perdida en algún lugar lateral de una torre. Fue hasta 1987 que un grupo de intelectuales reclamó la reintegración de *La Diana* a su sitio en la calle de Reforma. Respaldados por los medios de comunicación les tomó cerca de cinco años hasta que el 5 de agosto de 1992 finalmente fuera reintegrada a su sitio, el cual ocupa hasta la fecha. Se ha tornado en un símbolo de belleza, tolerancia y libertad para muchos de los mexicanos.

[www.mexicomaxico.org/Reforma/reformaGlor.htm](http://www.mexicomaxico.org/Reforma/reformaGlor.htm) Consultado 11 mayo 2007.

<sup>73</sup> Ángela Peralta nació el 6 de julio de 1845, es considerada hasta la fecha la cantante suprema de México, nombrada el Ruiseñor Mexicano, alcanzó la inmortalidad y se presentó en los mejores y más exigentes escenarios. En Italia se le describió como *Angelica di voce e di nome*. En 1872, durante una gira por México, se presentó en San Luis Potosí (12 de abril) acompañada de grandes figuras del momento. Murió el 30 de agosto de 1883. [www.kokone.com.mx/.../biografias/perangela.html](http://www.kokone.com.mx/.../biografias/perangela.html) Consultado 24 abril 2007.

La recreación de la muerte corresponde a un sello postal conmemorativo del primer centenario de la muerte de Ángela Peralta, inmortal cantante mexicana.<sup>74</sup> El nombre se justifica ya que se le ha considerado durante mucho tiempo la cantante *Suprema de México*



La Catrina toma su nombre del francés Catherine, patrona de las costureras que al castellanizarse queda como catrín, catrina, que en el México del siglo XIX se aplicaba a la persona ataviada presuntuosamente. La segunda imagen corresponde a un grabado de Guadalupe Posada a quien se debe la primera Catrina, que al paso del tiempo se identifica como *La Catrina mexicana* por excelencia<sup>75</sup> y de la cual ya se habló anteriormente.

<sup>74</sup> [http://timbresdemexico.galeon.com/1983/1983\\_09.htm](http://timbresdemexico.galeon.com/1983/1983_09.htm) Consultado 19 febrero 2007.

<sup>75</sup> La Catrina ha sido desarrollada con mayor amplitud en el apartado para José Guadalupe Posada.



Mucho puede decirse de *La Paveada* que en este caso se refiere al pavo o guajolote.<sup>77</sup> El término se emplea de varias formas: *Pelar la pava* es matar el tiempo; en el estado de Tabasco *pavear* es ganar sin dificultad un juego de billar<sup>78</sup>. También la *pava* es la señorita que nadie saca a bailar y que se queda sentada a comer pavo. Como verbo *pavear* es hacer burla de una persona, chotearla. Así esta muerte puede burlarse y pavear a los hombres, ganando sin dificultad el juego de la vida. La imagen está engalanada con un tocado

<sup>76</sup> Saturnino Herrán vivió de 1887 a 1918 Originario de Aguascalientes, fue el primero que en el siglo XX colocó a México, como tema, en la llamada Época Moderna Mexicana. Se caracteriza por la fuerza de ejecución. Pintó al México mestizo y sus costumbres con gran realismo y autenticidad. *Diccionario Porrúa*, p. 1665. Esta Tehuana corresponde a un cuadro al óleo realizado por el pintor en 1914. <http://redescolar.ilce.edu.mx/.../expomilen/herran.jpg> Consultado 12 febrero 2007.

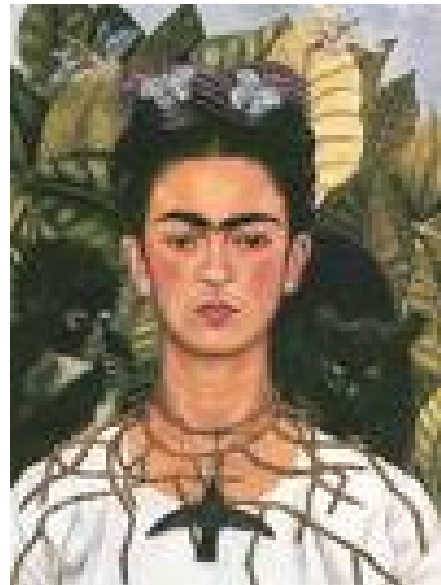
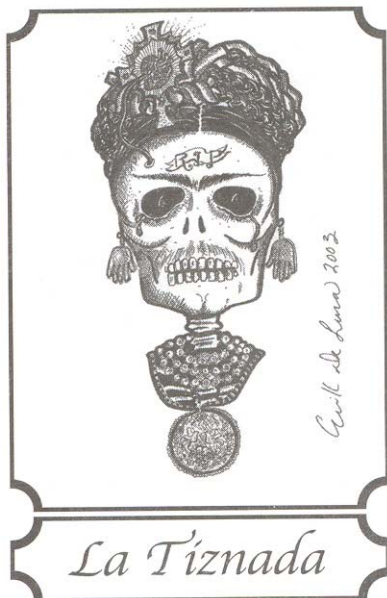
<sup>77</sup> Ave comestible originaria de América y cuyos especímenes silvestres, el pavo de monte, aún se encuentran en la región sur y sureste de México

<sup>78</sup> Como es un ave de vuelo pesado, generalmente se esconde entre los matorrales, lo que hace que sea relativamente fácil cazarla.



inspirado en el traje de gala de las tehuanas.<sup>79</sup> El

encaje evoca el plumaje de un pavo cuando hace galantemente *la ronda*. La fotografía está inspirada en el personaje que María Félix interpretó en la película *Tizoc*.<sup>80</sup>



La *Tiznada*, proviene de tizne u hollín, que al entrar en contacto con la piel o cualquier otra cosa la ensucia, la deslucen. Eufemismo por fregar o cosa peor que en el caso de la inconfundible Frida Kahlo no puede ser más apropiado. A

<sup>79</sup> . [articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-32576472-mar...](http://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-32576472-mar...) Consultado 12 febrero 2007.

<sup>80</sup> La película, dirigida por Ismael Rodríguez, cuenta la historia de un amor trágico debido a las diferencias étnicas. El nombre del personaje (interpretado por Pedro Infante) está inspirado en Tizoc, rey de Tenochtitlan entre 1481 y 1486. Se dice que murió envenenado posiblemente por su gobierno de tendencia pacifista, en un pueblo que se caracterizó por su violencia.



pesar del talento y el éxito, la vida le estuvo muy deslucida debido a un accidente que la dejó inválida a muy temprana edad.<sup>81</sup>



La *Chicharra* deviene su nombre de Cigarra, y por analogía, a cualquier objeto que produzca un sonido similar o persona muy ruidosa. Refiriéndose a la muerte, la entonación y una pausa verbal entre la primera y la segunda sílaba: Chi – charra, la transforma en un eufemismo de chingada.<sup>83</sup>

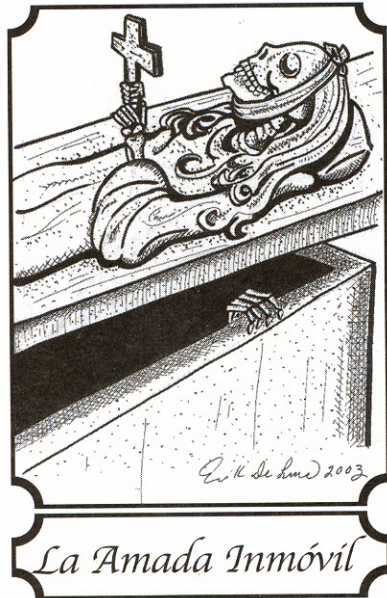
La vendedora de flores, que ofrece alcatraces de casa en casa, -cada vez menos frecuente- ha sido inspiración de artistas de todos los tiempos. El pregón de los vendedores ambulantes, cuyas voces se multiplican en plazas y mercados, hace que se les equipare con el canto de las chicharras. La imagen

<sup>81</sup> Frida Kahlo Calderón, nació y murió en México entre 1910 y 1954. A los 16 años fue atropellada por un tranvía, lo que marcó su vida y su obra pictórica hasta su temprana muerte. Estuvo casada con el pintor, vanguardista del muralismo mexicano, Diego Rivera con quien vivió una tormentosa relación. Fueron militantes del partido comunista en México, a su muerte fue velada en el Palacio Nacional de Bellas Artes, donde Rivera ocasionó un revuelo político al poner sobre el féretro de Frida una bandera rusa. La ilustración de su autorretrato se obtuvo en <http://hipretty.files.wordpress.com/2009/02/frida-kahlo-self-portrait-1940.jpg> Consultado 18 noviembre 2009.

<sup>82</sup> <http://elperro1970.files.wordpress.com/2007/08/diego-rivera-el-vendedor-de-alcatraces-11341.jpg> Consultado 18 noviembre 2009.

<sup>83</sup> Como se podrá observar más adelante varias palabras que inician con *ch*, son objeto de un doble eufemismo: eluden el nombre de la muerte y a su vez encubren la grosería altisonante de la palabra chingada.

que se incluye se debe a los pinceles de Diego Rivera<sup>84</sup>. Complementa su atavío con un colote<sup>85</sup> que sostiene con el rebozo a manera de mecapal<sup>86</sup>.



*La Amada inmóvil* por su parte, a más de la relación que existe entre yacer y la quietud de la muerte, en México lo evoca al conocido libro de Amado Nervo titulado precisamente *La amada inmóvil*.

El escritor mexicano que vivió entre 1870 y 1919, ha alcanzado la inmortalidad en gran parte debida a la obra poética que escribió con motivo de la muerte de Ana Cecilia Dailliez en 1912 y de la cual se incluye a continuación uno de los más celebrados poemas:

<sup>84</sup> Diego Rivera, 1886 -1957. Pintor, representante del nacionalismo mexicano conocido principalmente por su obra mural. Su obra, de gran colorido y sensualidad, hace una interpretación crítica de la cultura mexicana. Fue un extraordinario retratista y su obra de caballete plasma una de las imágenes más bellas de México.

<sup>85</sup> Colote es un canasto redondo, generalmente de gran tamaño.

<sup>86</sup> El mecapal es una cinta de cuero o tejido, que apoyado en la frente ayuda a cargar bultos muy pesados.

<sup>87</sup> La ilustración que aquí se presenta se debe a la pluma de Miguel de Unamuno y pertenece a la colección de la Capilla Alfonsina, UNAM

## Me Besaba Mucho

Me besaba mucho; como si temiera  
Irse muy temprano... Su cariño era  
inquieto, nervioso

Yo                                      no comprendía  
tan febril premura. Mi intensión grosera  
nunca vio muy lejos...

¡Ella                                      presentía!

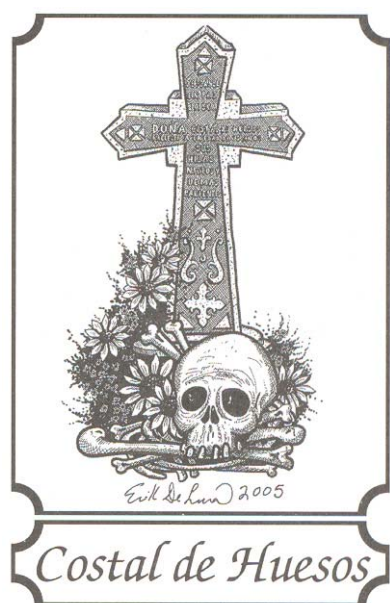
Ella presentía que era corto el plazo,  
que la vela herida por el latigazo  
del viento,  
aguardaba ya..., y en su  
ansiedad  
quería dejarme su alma en cada abrazo,  
poner en sus besos una eternidad<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Nervo, *La Amada*, p. 44.



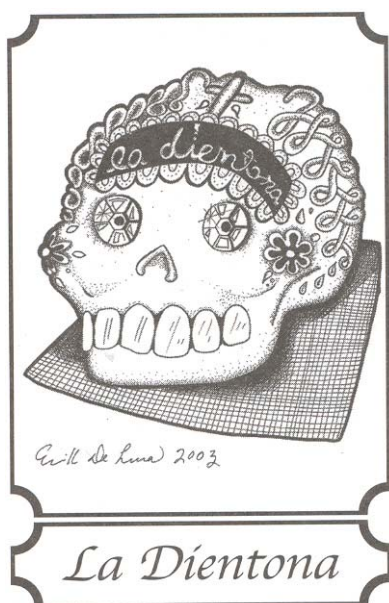
#### 4.2.4 LAS DEL FOLCLORE Y LA ARTESANÍA



89

El eufemismo Costal de Huesos no requiere gran explicación. Se aplica a personas o animales en extremo delgadas, lo que para la muerte es atributo propio. El nombre se ilustra con una -más que florida- tumba, que en México es común sobre todo el 2 de noviembre.

<sup>89</sup> <http://www.caseywade.com/photos/pages/dia-de-muertos.html> Consultado 22 mayo 2007



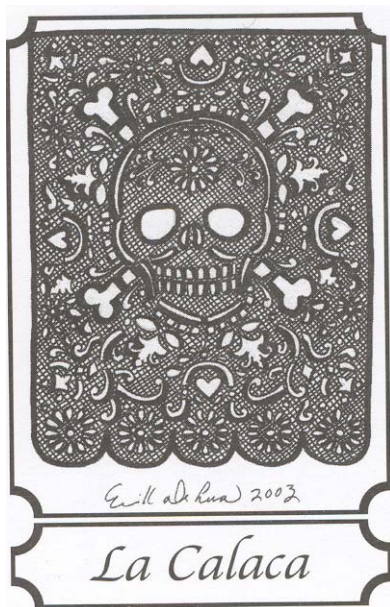
90

*La Dientona* es el antónimo de la Desdentada, que refiere a la forma en que los dientes destacan en una calavera. Se dice que la primera calaverita de azúcar, como hoy la conocemos, se debe al grabador y caricaturista Manuel Manilla<sup>91</sup>. Sin que aquí se puedan presentar prueba de lo anterior, la verdad es que la tradición de ofrendar figuras de dulce se remonta a la colonia, y es parte de los ritos funerarios que perduraron a pesar de los esfuerzos de los misioneros por extirparla de las costumbres autóctonas. A la fecha se fabrican y comercializan para adornar las ofrendas del 2 de noviembre. A la calavera que parece sonreír con su gran hilera de dientes -y que da nombre a esta carta- se acostumbra ponerle en la frente un letrero con el nombre de los seres queridos, muertos o no, para que puedan figurar *personalmente* en la ofrenda. También es costumbre regalar a los amigos una calaverita con su nombre sobre la frente, obsequio que es bien recibido y seguramente colocado en la ofrenda familiar. Generalmente -al finalizar la celebración- las calaveras y las otras viandas que

<sup>90</sup> <http://corsarionegro.files.wordpress.com/2008/10/calavera-de-azucar.jpg> Consultado 18 noviembre 2009.

<sup>91</sup> Sobre Manuel Manilla se habla en páginas anteriores, en relación a la tradición de las calaveras de la gráfica mexicana.

se colocan en la ofrenda se consumen. Habría que señalar que de acuerdo a las creencias prehispánicas, estos alimentos carecerían de esencia, ya que ésta habría sido *aspirada* por los muertos durante la noche, con el consiguiente menoscabo de sabor. Ciertamente, con limón resultan muy sabrosas.



92

El término *Calaca* es empleado de manera familiar y jocosa, aquí se ilustra con una calavera elaborada en papel de china, recortado. Actualmente se utilizan principalmente para decorar, a manera de mantel o carpeta, las ofrendas que el 2 de noviembre se dedican a los muertos.



La *Calva* está inspirada en un alebrije; figuras oníricas de Pedro Linares López, judero<sup>93</sup> establecido en el mercado de la Merced en la ciudad de México, quien en 1930 fabricó las primeras figuras en cartón que él bautizó con el nombre de alebrijes. Actualmente se han colocado en el gusto popular como una de las artesanías más demandadas.<sup>94</sup> El nombre de calva alude a la condición de calvicie, cuando se ha caído el pelo de una calavera por efecto de la muerte.

<sup>93</sup> Judero es un fabricante de figuras de cartón y yeso llamadas popularmente Judas (de Judas Iscariote). Están rellenos de pólvora y se queman el Sábado de Gloria en plazas y jardines públicos. Las figuras pueden tener el aspecto de diablos o de personajes caídos en desgracia,

<sup>94</sup> <http://www.elbalero.gob.mx/kids/about/html/traditions/alebrije.html> Consultado 8 marzo 2007.





95

La Apestosa se ilustra con la imagen de una muñeca elaborada con cartón piedra, que debido a los pegamentos que se utilizan para su elaboración conservan un olor desagradable característico.<sup>96</sup> Juguete artesanal que a la fecha casi ha desaparecido ante la proliferación de muñecas de plástico. Está sentada sobre un balero, identificado con los juegos para varones. Dice Santamaría: *Juguete de madera o hueso, a manera de cáliz, cuyo pie remata en punta y lleva pendiente de un cordón una bola agujereada que se lanza de abajo arriba, procurando recogerla dentro de la taza o ensartarla por su agujero en el pie*, p.113. El juego con los elementos prominentemente femenino - masculino conlleva implicaciones sexuales: hombre mujer, activo pasivo, vida muerte.

<sup>95</sup> [http://farm4.static.flickr.com/3614/3622790322\\_a07bc5c467.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3614/3622790322_a07bc5c467.jpg) Consultado 17 noviembre 2009.

<sup>96</sup> A últimas fechas se ha sustituido el pegamento a base de raeduras y retazos de piel animal conocida como "cola", por pegamentos de polivinil.



El eufemismo se da a partir de la extrema delgadez de un esqueleto. Se ilustra con una de las artesanías que han sobrevivido, no sin esfuerzo, al plástico y a la globalización barbie; una muñeca de trapo, hilo de algodón, elaborada en la comunidad ñaño (Otomí) de Santiago Mexquititlán. Son realizadas por las niñas y mujeres en sus ratos libres. A estas mujeres, conocidas genéricamente como Marías, las podemos encontrar sentadas en banquetas y plazas comercializando sus productos.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> El pueblo ñaño, tradicionalmente ha sido comerciante nómada en la actualidad encuentra dificultad para vender sus mercancías en la vía pública debido a la proliferación de vendedores urbanos ambulantes de todo género, (juguetes, ropa, electrónicos, plásticos, mercancías pirata, etc.) que han llevado a las autoridades a prohibir el establecimiento de puestos de venta informales, con el deterioro de sus ingresos económicos. El pueblo de Santiago Mexquititlán, está al sur del estado de Querétaro y a últimas fechas han cambiado su economía a la siembra de flor de cempasúchil, muy empleada en México por la industria alimenticia, sobre todo alimento para aves. Durante las festividades de Día de Muertos las flores de cempasúchil son tradicionalmente empleadas para las ofrendas a los difuntos. [http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.jornada.unam.mx/2000/11/12/Images/sem-agustin5.jpg&imgrefurl=http://www.jornada.unam.mx/2000/11/12/sem-escobar.html&usq=8-y4ULmG3VKkPZtkOxZUXqT0bdl=&h=168&w=252&sz=30&hl=es&start=4&um=1&tbnid=0\\_9RH y0Z3VdzrM:&tbnh=74&tbnw=111&prev=/images%3Fq%3Dmu%25C3%25B1eca%2BMexquititl%25C3%25A1n%26hl%3Des%26lr%3D%26sa%3DG%26um%3D1](http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.jornada.unam.mx/2000/11/12/Images/sem-agustin5.jpg&imgrefurl=http://www.jornada.unam.mx/2000/11/12/sem-escobar.html&usq=8-y4ULmG3VKkPZtkOxZUXqT0bdl=&h=168&w=252&sz=30&hl=es&start=4&um=1&tbnid=0_9RH y0Z3VdzrM:&tbnh=74&tbnw=111&prev=/images%3Fq%3Dmu%25C3%25B1eca%2BMexquititl%25C3%25A1n%26hl%3Des%26lr%3D%26sa%3DG%26um%3D1) Consultado 10 abril 2007.



98

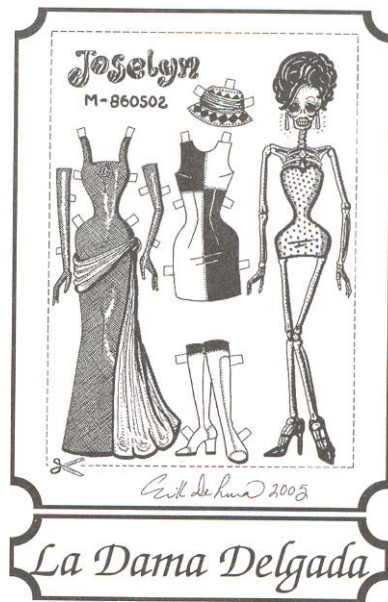
El ixtle es una fibra, casi en desuso que se obtiene de la lechuguilla, (Agave lechuguilla), planta que crece en zonas desérticas como San Luis Potosí. Es utilizado para hacer cordel de diferentes dimensiones y con el que se pueden tejer ayates, hamacas, bolsas y otros objetos de utilidad cotidiana. Actualmente su explotación se ha reducido hasta casi extinguirse debido a la competencia ventajosa de cordeles sintéticos.

Los títeres son también una especie en extinción, y si bien hay un esfuerzo por conservarlo como parte de las tradiciones, es una realidad que cada vez se ven menos producciones apoyadas en este tipo de juguetes-personajes de la farándula mexicana.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> *Sinfonía de la Muerte*. La fotografía es de Igortz Ziarreta, se desconoce la procedencia del títere. [www.ojodigital.com](http://www.ojodigital.com) Consultado 22 marzo 2007. Si bien no pertenece a una fabricación de México, tanto el muñeco como la fotografía, son sin duda de gran belleza estética.

<sup>99</sup> Existe en México un Museo Nacional de Títeres y algunas personas como Leandro Rosete Aranda, han marcado con sus personajes, por su factura y por sus temas, una página de la historia de las artes escénicas en México.





100

El eufemismo es muy claro, alude a la pérdida de la complexión humana, consumida por la muerte. Esta imagen remite a un ya no tan popular juego de niñas: las muñecas recortables 'delgadas' como el papel con el que están hechas. Pertenece a todas las culturas y en México se podía encontrar diversidad de muñecas, desde figuras sin referente, hasta personajes que reflejaban una época, cultura o moda y ésta que se ilustra para vestir de muerte a la muñeca.

<sup>100</sup> [www.uv.mx/Popularte](http://www.uv.mx/Popularte) Consultado 13 abril 2007.



101

El término curar, es por tradición la acción de *curar* el pulque <sup>102</sup> al que se le agregan frutas para contrarrestar el olor y sabor característico. También se aplica a *curarse* la *cruda* o resaca de una borrachera. En este caso se refiere a la mujer que valiéndose de brebajes ha embrujado de mala manera a un hombre para retenerlo para siempre a su lado, como es el caso de la muerte.

El tema se adorna con la característica flor de cempasúchil empleada para decorar tumbas y ofrendas el dos de noviembre. El aroma de la flor es muy penetrante y tal vez no tan grato, pero permite encubrir otros olores aún menos agradables

101

[http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.gbw.com.mx/\\_pap/asakhira/2004\\_11/cempasuchitl.jpg&imgrefurl=http://kinder-neri.blogspot.com/2006\\_10\\_01\\_archive.html&usq=\\_\\_vf0wJsGjJ\\_zv9FjMg17rpO\\_AyVI=&h=218&w=336&sz=35&hl=es&start=2&um=1&tbnid=7QrxT9COjkdGm:&tbnh=77&tbnw=119&prev=/images%3Fq%3Dcempasuchitl%26hl%3Des%26lr%3D%26um%3D1](http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.gbw.com.mx/_pap/asakhira/2004_11/cempasuchitl.jpg&imgrefurl=http://kinder-neri.blogspot.com/2006_10_01_archive.html&usq=__vf0wJsGjJ_zv9FjMg17rpO_AyVI=&h=218&w=336&sz=35&hl=es&start=2&um=1&tbnid=7QrxT9COjkdGm:&tbnh=77&tbnw=119&prev=/images%3Fq%3Dcempasuchitl%26hl%3Des%26lr%3D%26um%3D1) Consultado 13 marzo 2007.

<sup>102</sup> Pulque, líquido blancuzco y espeso que se obtiene del maguey. El olor y sabor distan de ser agradables. Sin embargo fue considerada una bebida a su grado por sus propiedades embriagantes. A favor del maguey diremos que es -de algunas especies- y por destilación se obtiene el mezcal que llevado a mejor término, el conocido tequila.



103

*La Hilacha* se refiere a los hilos que entretejen la mortaja. La última pertenencia es el lienzo que envuelve el cadáver para colocarlo en la tumba. En las culturas prehispánicas la muerte forma una dualidad con la vida, por ello esta imagen teje no sólo la mortaja, si no también los hilos del destino de los hombres. El telar de cintura característico de las culturas mesoamericanas se ha conservado entre las comunidades rurales. También en este caso cabe tener presente que de una manera figurada la muerte tiene en sus manos la facultad de cortar el hilo de la vida.

<sup>103</sup> [www.mayasautenticos.com/images/tejedora\\_small](http://www.mayasautenticos.com/images/tejedora_small) Consultado 8 mayo 2007.



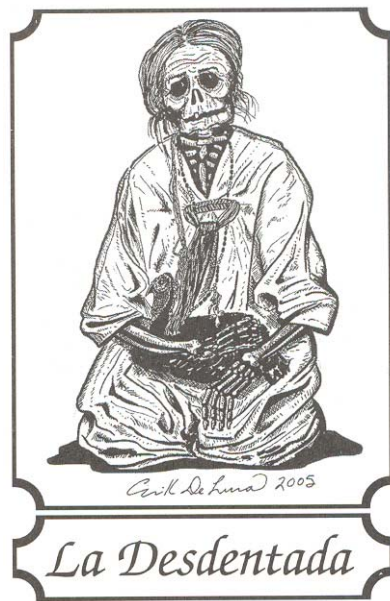
104

La *Cabezona* es un eufemismo que se refiere al cráneo que destaca en un esqueleto y que parece ser desproporcionadamente más grande. Está caracterizada con un terno típico yucateco profusamente bordado. Lleva por tocado una charola con botellas de licor, lo que permite suponer que está interpretando uno de los bailables regionales que tiene como objetivo hacer gala de equilibrio y dominio de la danza que, en este caso, interpreta la muerte. Para explicar el nombre es necesario saber que de manera popular se considera que una de las características de la estructura física de los yucatecos es la cabeza particularmente grande. Cabezones por naturaleza. Completa el atuendo con un rebozo <sup>105</sup>a manera de chal.

<sup>104</sup> [http://sunsite.unam.mx/imagenes/yucatan\\_t.jpg](http://sunsite.unam.mx/imagenes/yucatan_t.jpg) Consultado 19 noviembre 2009.

<sup>105</sup> El rebozo, que como se ha visto, portan varias de las figuras aquí ilustradas, es una bellísima prenda acuñada durante la Colonia, es un pañolón que cubre la cabeza y los hombros de las mujeres, sobre todo entre las clases rurales y modestas. El rebozo a más de proteger del clima, al igual que una capa también oculta la faz femenina, por modestia, timidez o con el objeto de pasar inadvertida. Sin embargo un rebozo de Santa María del Río, San Luis Potosí confeccionado en seda, dista mucho de las posibilidades económicas de la mayoría de las mujeres y si bien se considera muy mexicano, es un símbolo de estatus económico y socialmente para quienes gustan de vestir algunas prendas típicas, es considerado de buen gusto sobre todo durante las fiestas patrias.



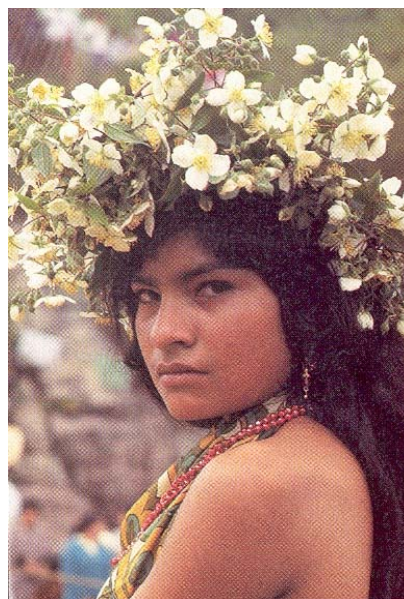


La Desdentada es un eufemismo identificado con el proceso de desintegración del cuerpo humano. Es el Huipil -antigua prenda de la mujer azteca y de otras regiones- el que crea esta imagen. Es un vestido de algodón, con o sin manga, amplio y largo hasta media pierna. Actualmente ha permanecido entre algunas comunidades indígenas y como prenda típica en ambientes urbanos. Destacan los bordados de las zonas de Yucatán y Oaxaca.



El nombre en este caso es sencillamente un sinónimo del cráneo humano. Resalta el sombrero que adorna la *Calavera* y que está formado con la imagen de varias iguanas inspirada en la increíble fotografía de la derecha<sup>106</sup>.

<sup>106</sup> “*La señora de las iguanas*” fotografía de Graciela Iturbide, 1989. Fue tomada en el mercado de Juchitán, Oaxaca. Iguana, especie de lagarto pequeño, de hermosos colores y comestible, originario de América. <http://www.artnexus.com/imageBig/2006/u0006581> Consultado 17 abril 2007.



107

¡Ah que la Comadre! es una expresión que se utiliza con frecuencia para referirse de una mujer aficionada a los chismes y habladurías, alcahueta. Tiene, además, un contexto con implicaciones sexuales; la vecina y amiga muy íntima a quien se refiere el refrán que dice: *Compadre que no le llega a la comadre a las caderas, no es compadre de veras*. Esta esquelética *Comadre*, con todos se mete, con todos tiene que ver. La fotografía que inspira la imagen pertenece a una joven de Atlixco, Puebla, quien destaca por la belleza y el florido tocado que enmarca el rostro.

<sup>107</sup> Fotografía de Guillermo Aldana, que bien pudiera ser la "Mestiza con tocado de día de fiesta". Atlixco, Puebla, 1999. Publicada en *Arqueología Mexicana*, *Color Indio*, Ed. Esp. N° 10.





108

Adjetivo poco comedido y aún grosero para quien consideramos más que enfadoso y molesto. Es el caso de la muerte, que nos molesta como nada en el mundo. El verbo es la acción y efecto de fregar, de ocasionar molestia o daño, desazón o perjuicio<sup>109</sup>

La trajinera<sup>110</sup> que se ilustra a la derecha, es una canoa de gran tamaño que se utiliza para transportar mercancías. Actualmente se conservan en el lago de Xochimilco para vender flores, vegetales o comida como una atracción turística. Se adornan profusamente con flores y llevan nombre de mujer.

<sup>108</sup> [http://quiltro.cl/wp-content/content\\_images/2006/07/trajineras.jpg](http://quiltro.cl/wp-content/content_images/2006/07/trajineras.jpg) Consultado 16 febrero 2007.

<sup>109</sup> Santamaría, *Diccionario de Mejicanismos*, p. 535 A.

<sup>110</sup> Trajinar o trajinarse, a una persona. Toquetearla con deshonestidad; fornicarla; engañarla, defraudarla, etc. Santamaría, *Diccionario de Mejicanismos*, p. 1082 B.



Los árboles de la vida son una tradición que se conserva en varias regiones de México. Elaborados en barro o generalmente representan al tradicional Nacimiento navideño, sin embargo con el tiempo se han diversificado los temas y se acostumbra hacerlos para las ofrendas del Día de Muertos y también, como es el caso que se ilustra para *La Hora de la Verdad*, una escena bíblica del Paraíso o Terrenal, donde según se dice con el pecado de Adán nació la Muerte, que desde entonces acompaña a los hombres como la única verdad segura. La figura de la muerte se localiza en el lado inferior derecho de la carta. En el árbol de la vida derecha, realizado por Alfonso Soteno<sup>111</sup> destaca el tema de la muerte y el colorido que es tradicional en esta cerámica.

<sup>111</sup> [www.ddfolkart.com/folkart/alfonsosotenoarbolc](http://www.ddfolkart.com/folkart/alfonsosotenoarbolc) Consultado 9 mayo 2007. La familia Soteno conserva la tradición en la creación de árboles de la vida en la población de Metepec, Estado de México.



112

Este esqueleto jarocho luce bello tocado en su pelada calavera. El término además de aplicarse a quien no tiene cabellera, se utiliza para referirse a quien no posee ningún bien o riqueza. Se emplea para indicar a una persona de modales groseros o de lenguaje soez. De ahí que *La Pelada* se ilustre con una jarocho, posiblemente originaria de Alvarado, Veracruz, cuyos habitantes tienen fama de ser particularmente mal hablados.

#### 4.2.5 DE LAS LUMINARIAS DE MÉXICO

<sup>112</sup> <http://reexpresion.files.wordpress.com/2008/04/jarocho2006.jpg> Consultado 18 noviembre 2009



El término Canaca alude a la raza de color amarillo, sin embargo existe la voz popular que la asocia con burdel. En este contexto se alude a la matrona de tal recinto. La imagen está inspirada en la cantante Astrid Haddad <sup>113</sup>, quien entre sus características tiene lucir un vestuario extremadamente exótico inspirado - muchas veces- en los trajes típicos mexicanos.

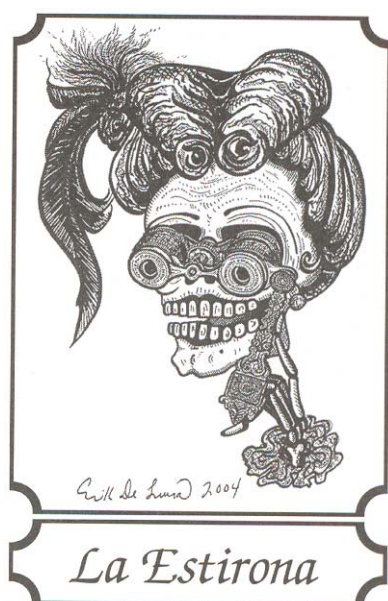
<sup>113</sup> <http://www.fip.gob.mx/img/galeria/galeria/astrid1.html> Consultado 13 marzo 2007.



La expresión *La Tía de las Muchachas* antecede de la expresión: *me lleva* sustituye a la mal sonante chingada. En este contexto se utiliza para referirse a la mujer que regentea un prostíbulo. Eufemismo para evitar nombrar a la muerte, que aún elegantemente vestida con un diseño de Paúl Poiret, lo mismo es puta.

<sup>114</sup> <http://eurbanista.files.wordpress.com/2009/05/paul-poiret-sketch.jpg> Consultado 17 noviembre 2009.





Es común referirse a un muerto diciendo que “estiró la pata” o “se estiró”. Lo que ocasiona esa situación es por tanto La Estirona. Sin embargo el término *estirada(o)*, también alude a una persona muy pagada de sí misma, que estira el cuello por encima de los demás, y les mira con desprecio. A la derecha Sofía Álvarez protagonista de la película filmada en 1939 *México de mis Recuerdos* y que recrea la época afrancesada del país, romántica y elitista; de personajes muy estirados conocida como El Porfiriato.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Sofía Álvarez. [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/sofia\\_alvarez.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/sofia_alvarez.html) Consultado 12 marzo 2007.

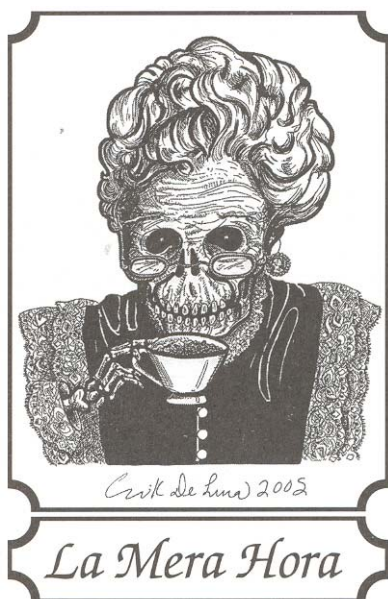
<sup>116</sup> Porfirio Díaz, presidente de México. Se distinguió en su lucha contra la intervención francesa, permaneció en el poder en 1876, 1877 a 1880 y de 1884 a 1910. Durante su última administración se produjo la revolución maderista que lo derrocó.



Tilica es un adjetivo que se utiliza familiarmente para indicar a una persona flacucha y enclenque, pero también como eufemismo se aplica para encubrir: tonto, cobarde o pendejo. Adjetivar a la muerte en términos ofensivos no es novedad, se le rechaza, se odia y teme, de ahí el uso del eufemismo: muerte tilica. Si el término es utilizado en lugar de flacucho, generalmente se hace alusión al movimiento de un esqueleto se sacude con rápidos movimientos al son de la rumba (esqueleto rumbero). Las rumberas hicieron historia en México: Carmen Miranda, Rosa Carmina, Ninón Sevilla, Meche Barba, Yolanda Montes mejor conocida como Tongolele, y al final es Amalia Aguilar quien le da cuerpo y figura a este esqueleto.<sup>117</sup>

<sup>117</sup> La cubana Amalia Aguilar, nació en 1924, y es considerada mexicana por querencia y adopción. [cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/amalia\\_ag...](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/amalia_ag...) Consultado 27 febrero 2007.





118

El destino de los hombres marca la hora de su muerte, de la cual no han de pasar. Una de las leyendas más conocidas de la ciudad de México cuenta que por sus calles, el espíritu de Don Juan Manuel, un marido engañado, a las once de la noche salía a buscar al amante de su esposa para cobrar venganza. Todas las noches salía a cumplir su cometido, y cuando un infortunado caballero pasaba junto a él, le preguntaba: ¿Sabe Vuestra Merced la hora que es?, a lo que le contestaban: Las once señor. Entonces Don Manuel, al tiempo de apuñalar a la víctima le respondía: Dichoso Usted que sabe la hora en que ha de morir.

Mera, es contracción de 'meramente', cuyo significado es simplemente, puramente. El destino pues, marca sencillamente la hora de morir.

La ilustración de este tema tiene mucho mejor sabor: Es la hora de la merienda; con chocolate <sup>119</sup>. Delicia mexicana asociada a los ancestros y a las

<sup>118</sup> <http://www.nestle-abuelita.com/ES/Productos/Default.aspx> Consultado 9 marzo 2007.

<sup>119</sup> No vamos a ofrecer una historia del chocolate (se puede consultar una breve y muy buena en <http://wikipedia.org>) pero agradecemos a Europa el haber agregado azúcar y leche.

abuelas. Quien da vida en México a este personaje es Sara García <sup>120</sup>, *La Abuelita del Cine Mexicano*, qué a más es la imagen comercial de una marca de chocolate de mesa, *Abuelita*.



Estrictamente un catre es un lecho muy humilde, y no, como se ilustra, una mecedora. Aquí la muerte está relacionada en dos sentidos. La cama, por modesta que sea, es en general el lugar donde se yace por última vez, el lecho de muerte, por extensión el pobre o modesto catre, que además, como la muerte misma, tiene patas muy delgadas. El término *patas* se usa con frecuencia y familiaridad un tanto vulgar, para referirse a las piernas de las personas, pero tratándose de la muerte, el término se aplica casi siempre.

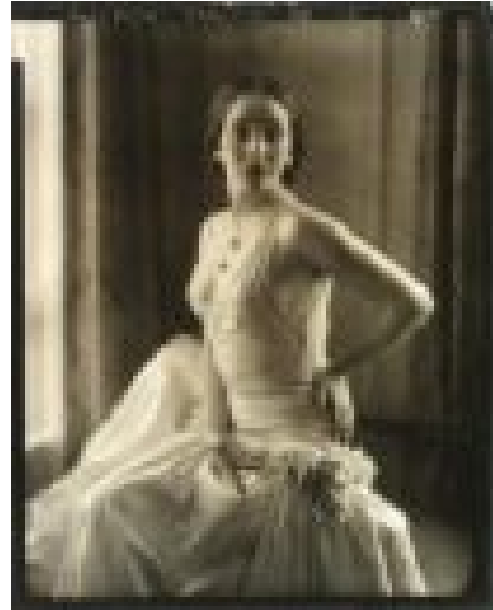
Por otro lado una mecedora es una silla para reposar, para dejar pasar el tiempo. Esperar (a la muerte) y para descansar (en paz). Así en esta figura. Una mujer anciana espera el tiempo de morir, destaca el rosario, y el bastón que en este caso es símbolo de vejez.

<sup>120</sup> Sara García artista mexicana que vivió entre 1895 y 1980. Permaneció activa hasta su muerte y filmó más de 150 películas. Al final de su vida caracterizó a personajes ancianos, por lo que se conoce también como La Abuelita del Cine Mexicano, sobre todo a partir de 1946 cuando filmó *Los Tres García*, en la que representó a una mujer enérgica y amorosa, abuela de tres aguerridos y parranderos hombres, pero buenos y respetuosos nietos.



Tostada es un adjetivo utilizado para disimular términos como amolado, frito, fregado, fundido. Eufemísticamente tostar es agraviar, dañar fuertemente o aún matar. De ahí que se utilice la frase; 'Me lleva la Tostada' para indicar una indeseable situación de dolor, daño, peligro o muerte. Esta imagen cuenta la historia completa de una de las películas de mayor éxito del cine mexicano: *Nosotros los Pobres*. Puede decirse que contribuyó a dar imagen al pueblo de las colonias urbanas modestas. El México de vecindades y talleres, obreros, buenas chicas y otras que, en el fondo también son buenas chicas de la ciudad, en este caso La Tostada protagonizada por Delia Magaña y Amelia Wilhelmy, en el papel de La Guayaba.<sup>121</sup>

<sup>121</sup> Filmada en 1948 fue protagonizada por Pedro Infante en el papel de Pepe el Toro. <http://www.geocities.com/cinemexicano100/30nosotroslospobres.html> Consultado 12 abril 2007.



El color pálido de la muerte, polveada con harina de arroz, es lo que da nombre a esta imagen, pero más allá de lo superficial se refiere a la frase: Polvo eres y en polvo te convertirás. Frase que aplicada al éxito y esplendor de Lupe Vélez, actriz mexicana oriunda de San Luis Potosí y famosa en Hollywood por su belleza y sensualidad, adquiere visos de fatalidad ya que falleció muy joven y de manera trágica.<sup>122</sup>

<sup>122</sup> María Guadalupe Villalobos Vélez nació en San Luis Potosí, México, entre 1906 y 1910, alcanzó gran éxito en el cine de Hollywood donde filmó no menos de 47 películas y cortometrajes, desde el cine mudo —con Laurel & Hardy, hasta 1943 con una versión cinematográfica de Naná (de Emilio Zola). Mujer de grandes amores; John Gilbert, Gary Cooper, Johnny Weismuller se suicidó, luego de una decepción amorosa con Harold Roman, el 13 de diciembre de 1944. La fotografía fue tomada en 1928 por Edgar Steichen. [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas-lupe\\_velez.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas-lupe_velez.html) Consultado 26 febrero 2007.



123

*La Cierta* está inspirada en la personalidad de María Félix, actriz mexicana célebre por su belleza y ciertamente por sus desplantes. La asociación del nombre es fácil de encontrar pues se dice que lo único que tenemos cierto en esta vida, es la muerte.

<sup>123</sup>[http://1.bp.blogspot.com/\\_y0KZso-pFEo/Sq6RVRjbixI/AAAAAAAAAV94/jnWnM5nITko/s400/00MariaFelix07.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_y0KZso-pFEo/Sq6RVRjbixI/AAAAAAAAAV94/jnWnM5nITko/s400/00MariaFelix07.jpg) Consultado 18 noviembre 2009.



124

*Doña Osamenta* da personalidad a lo que el diccionario define simplemente como un conjunto de huesos. Doña Lola Beltrán, una de las interpretes cumbre de la canción mexicana, da prestancia a la imagen de Doña Osamenta vestida con lujo en traje típico que complementa con un rebozo de seda de Santa María del Río SLP. Aquí se la representa con un pañuelo en la mano pues en sus interpretaciones Lola solía llorar por los amores perdidos, ausentes, muertos o simplemente mal correspondidos.





125

El nombre de María es uno de los más frecuentemente utilizados en México, hasta hace muy poco tiempo, sobre todo en el medio rural, de alguna manera todas se llamaban María. De ese medio procede gran parte de las personas que se dedican al servicio doméstico, por lo que ha llevado a que de una manera genérica se les diga Marías. La Guadaña es el objeto que da sentido al nombre. Instrumento de labranza para segar la mies, se le ha asociado con la figura de la Parca, quien simbólicamente es una segadora que corta las cabezas de los hombres.

En este caso la ilustración corresponde a María Victoria, cantante y actriz mexicana, cuya personificación de *Inocencia* en la obra teatral *La criada malcriada* le alcanzó gran popularidad<sup>126</sup>.

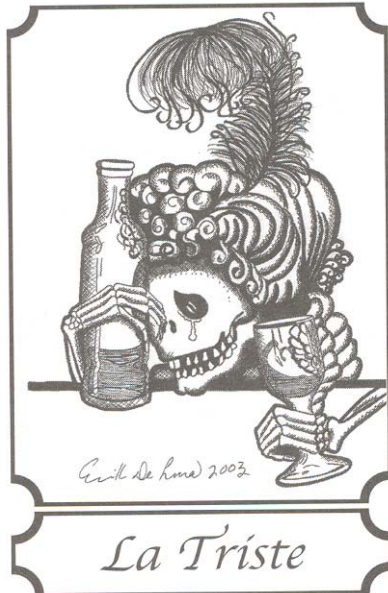
<sup>125</sup> [http://latinpop.fiu.edu/discography\\_photos/jpgM/photo\\_M\\_562.jpg](http://latinpop.fiu.edu/discography_photos/jpgM/photo_M_562.jpg) Consultado 13 abril 2007.

<sup>126</sup> María Victoria Cervantes Cervantes, popular y exitosa actriz mexicana de la farándula de los años cincuenta. La personificación de *Inocencia* (*respondona, irrespetuosa e inocente*) en la comedia *La Criada Malcriada*, permitió alcanzar 2800 representaciones. Además inspiró una serie televisiva con el nombre de *La Criada Bien Criada*, que se mostró semanalmente en el aire durante casi 14 años.



La asociación de *Inocencia* con la guadaña se entiende si se sabe que el simpático personaje, res pondón y sinvergüenza, arrasaba con todo y todos.

Similitud con la muerte que al decir popular “no deja títere con cabeza”



Se estará de acuerdo en que , de todas las tristezas de este mundo la única a que no tiene remedio es la muerte. Es común el uso de frases como *Me lleva la tristeza* o la expresión *¡Qué canción tan triste y tenerla que cantar!* Le pone letra a la pena José Alfredo Jiménez que canta:

No vale nada la vida

La vida no vale nada

Comienza siempre llorando

Y así llorando se acaba

Por esto es que en este mundo

La vida no vale nada <sup>127</sup>

<sup>127</sup> José Alfredo Jiménez Sandoval, nació en Dolores Hidalgo, Guanajuato, en 1926, murió en 1973. Cantautor mexicano de música de corte b ravía, de penas y amoríos. Escribió más de 1000 canciones principalmente co rrido, huapango y canción ranchera. A una de las más conocidas *La vida no vale nada*, pertenece la estrofa incluida. Sus canciones han sido utilizadas para ambientar musicalmente numerosas películas cuyas acciones se desarrollan frecuentemente en las cantinas del pueblo, o dan marco musical a las alegrías y tristezas de los amores y desamores de los románticos personajes.



Metafóricamente la muerte utiliza una guadaña para segar de raíz las vidas de los hombres sin embargo en general en México es poco utilizada esa figura. Tal vez por ello es que Eric de Luna, de acuerdo a sus propias palabras, para personalizar a la Dama de la Guadaña ilustra aquí a quien él considera la Chica del Calendario de noviembre y cuya relación con el tema quedaría sujeta únicamente a la fecha de difuntos (2 de noviembre).



128

*Echar raya*, es poner fin a una cuenta, puede tratarse de un salario o de una vida, por qué no. La muerte marca el final de la cuenta de los días de los hombres quienes *de La Raya no pasan*. En otro contexto *rayár-sela* a una persona es hacer referencia a la madre, es el insulto total; la muerte finalmente

<sup>128</sup> [http://www.mexico-tenoch.com/charro/Copia\\_de\\_charro5-150.jpg](http://www.mexico-tenoch.com/charro/Copia_de_charro5-150.jpg) Consultado 17 noviembre 2009.

constituye la mayor de las ofensas a la vida del hombre. Se ilustra con una osamenta vestida de gala en traje de charro. El mexicano tomado como modelo de valor, hombría y galanura. El traje femenino, al igual que su contraparte masculina, es sin duda el más lujoso de los trajes típicos de México<sup>129</sup>.



130

En América Latina el título de cortesía Don-Doña, herencia de la Colonia Española, al paso del tiempo y la democratización social ha venido a menos al grado que se utiliza más como despectivo. En México sin embargo se utiliza con respeto, un tanto condescendiente con las personas mayores sin distinción de clase social. En cuanto al femenino; la Doña, una Doña, tiene la ambigüedad de llegar a ser insultante al referirse a una mujer demasiado libre. *Doña Huesos* tiene tanto la implicación respetuosa debida a alguien muy viejo,

<sup>129</sup> Entre lo que destaca en un traje de charro son los bordados y la botonadura de plata, que adorna tanto el saco como los costados del pantalón. Era costumbre que los días de fiesta las mujeres solteras fueran a la plaza mayor a *dar la vuelta* y mirar y ser vistas por los jóvenes del pueblo. Las mujeres, ataviadas con rebozos de bolita, giraban por el centro de la plaza y los hombres por el exterior y en sentido contrario. Las vistosas botonaduras daban pretexto a que, al enredarse en ellas los rapacejos del rebozo femenino, (con un movimiento casi siempre voluntario) los jóvenes tuvieran la ocasión de acercarse y cortejar en tanto se 'intentaba' desliar el rebozo del pantalón del afortunado charro.

<sup>130</sup> [br.geocities.com/mundochapolin/florinda1](http://br.geocities.com/mundochapolin/florinda1) Consultado 15 marzo 2007.

como el dudoso honor de ser muy libre de hacer lo que le venga en gana. *Huesos* no requiere mayor explicación como eufemismo de la muerte. El personaje que da vida a Doña Huesos es Doña Florinda, madre de un personaje cómico de la exitosa serie de la televisión mexicana, *El Chavo del 8*. Lo que gira alrededor de su cabeza, simbolizado en corazoncitos, es su amor por el Profesor Jirafales, pareja romántica de la ya citada serie.



Cuando las cosas se ponen verdaderamente mal, estamos hablando en serio. La Seria desenmascara a la muerte, la despoja de bromas, de alegría, es la antítesis de la risa. Se ilustra con una imaginaria *Cantante Calva* de Ionesco. Como los personajes de Ionesco, la ilustración parece esperar que algo exterior cambie para trasladarse a otro lugar y ser feliz. En el teatro del absurdo de este mundo no somos felices. La muerte no es cosa de risa. Ni siquiera en México.



La *Patatas de Popote* se inspira en una popular canción rocanrolera de los años sesenta: *Popotitos*. La escultural muerte lo mismo pudiera tratarse –flaco favor– de Angélica María, de Julisa o de cualquier otra actriz del cine y la televisión mexicanas figuras muy populares de ese momento para ese tipo de manifestación musical.<sup>131</sup> Popote deriva del náhuatl *popotl* (*Arundinella brasiliensis*) cuyos delgadísimos tallos se empleaban para hacer escobas y en México, para realizar elaborados dibujos con popotes coloreados. Popote se usa comúnmente para cualquier tallo delgado como pudiera ser una tibia o un peroné. El material, de gran fragilidad, ha sido sustituido en las escobas por el consabido plástico y como artesanía tiende a desaparecer por lo laborioso de su realización y el poco reconocimiento artístico que tiene.

<sup>131</sup> <http://rusoftware.webcindario.com/ringtones/popotitos.gif> Consultado 20 marzo 2007. La imagen se tomó del sitio anónimo. La partitura corresponde a Federico R. Teiserskis, y el intérprete al que se hace referencia es el cantante mexicano Enrique Guzmán



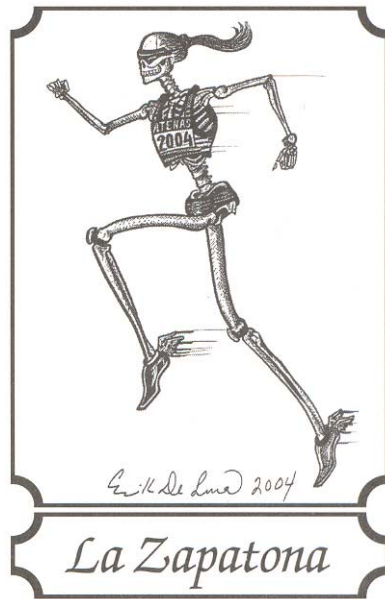
En algunas circunstancias es pertinente preguntarnos ¿qué tanto llegamos a desear la muerte? ¿Cuántas veces la andamos buscando? Cuando nos aqueja una pena, dolor, enfermedad y tantos contratiempos y batallas que hay que librar con la vida. Dicen popularmente que morirse es fácil, vivir es lo que te mata.

Para representar a *La Bien Amada*, se utiliza una caricatura de la cantante Tex Mex -Selena- quien alcanzó celebridad después de su muy sonado asesinato en el puerto de Corpus Christie, EUA, en marzo de 1995 a los 23 años de edad.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> <http://www.cya.net/espectaculos/?Content1D=509> Consultado 19 abril 2007.





133

El eufemismo evoca la imagen desproporcionada de un esqueleto que calce tenis, zapatos o cualquier cosa. En sentido figurado es frecuente decir: “Entregó los tenis” o “Colgó los tenis” y aun “Lo sacaron con los tenis por delante” para referirse a la acción de morir. La corredora mexicana Ana Gabriela Guevara llegó corriendo, llena de vida, para figurar en la lotería de la vida y la muerte. Ya merito ... y le tocaba.

<sup>133</sup> [http://www.elporvenir.com.mx/upload/foto/8/3/0/D\\_160107\\_F\\_ana.jpg](http://www.elporvenir.com.mx/upload/foto/8/3/0/D_160107_F_ana.jpg) Consultado 26 marzo 2007. Ana Gabriela Guevara, varias veces medalla de oro en juegos internacionales.



#### 4.2.6 DE LA FARÁNDULA INTERNACIONAL



De inspiración farandulera la *Canica* baila ataviada con el traje característico del Can can. El eufemismo alude al juego de las canicas<sup>134</sup> cuyo nombre se emplea popularmente para describir la cabeza, que es redonda como una canica.

---

<sup>134</sup> Canica es una esfera sólida de barro cocido o vidrio, en cuyo caso se llama *ponche*, juego muy popular entre los niños hasta hace pocos años. Se juega poniendo varias canicas dentro de un pequeño círculo del cual los jugadores deben sacarlas impactando sobre ellas un *ponche* o canica más grande. Las canicas así retiradas del círculo pertenecen al jugador que está tirando. El juego ha perdido aficionados debido a que las calles pavimentadas de las ciudades no son adecuadas, ya que tradicionalmente se juega sobre la tierra, plana y llana.



135

El artista juega con los nombres grulla y cisne. La Grulla naturalmente alude a las dos largas extremidades de esa ave, que hacen referencia a los huesos más largos del cuerpo. Sin embargo la imagen es recreada a partir de una de las danzas más conocidas del ballet clásico; *La Muerte del Cisne*. Con música de Camille Saint-Saens, Michel Fokine creó la coreografía especialmente para Anna Pavlova. No extraña encontrar a la bailarina rusa asociada a la muerte, pues fue esa coreografía la que mucho ayudó a inmortalizarla. Pavlova estuvo en México en 1919 y 1925. En su primera visita Pablo Casals ejecutó al cello la partitura de Saint Saens, lo que sin duda contribuyó para que su interpretación en México sea recordada siempre.

<sup>135</sup> <http://www.freewebs.com/theballetsite/pavlov06.jpg> Consultado 17 noviembre 2009.



136

La muerte llega cubierta con un velo de misterio, nadie ha podido develar su verdadero rostro. Es lo infinitamente desconocido. Por otra parte un velo oculta el dolor que causa la muerte. Las viudas suelen disimular su pena tras un velo. Es una práctica común cubrir pudorosamente el rostro de los cadáveres.<sup>137</sup>

Inspirada en la imagen de la estrella del cine norteamericano, Gloria Swanson, la Dama del Velo, nos remite al Hollywood de los años veinte. Coprotagonista de Rodolfo Valentino – *Beyond the Rock*, 1922. Actores favoritos entre los cinéfilos mexicanos del cine mudo.

<sup>136</sup> <http://www.compassrose.org/static/GloriaPeacock.jpg> Consultado 18 noviembre 2009.

<sup>137</sup> Al respecto es conveniente recordar el grabado 11 de Francisco Agüera “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”, de *La Portentosa Vida de la Muerte*.



138

Si la muerte es mujer, entonces la voluntad inconstante sólo se aplica en relación a que sus elecciones son a su capricho. Como una bella mujer, no tiene una razón, ni una determinación, es veleidosa. Por contraste es lo único determinado en la vida. La figura la inspira Marlene Dietrich, prototipo de belleza, que hace lamentar la inconstancia de la vida, mudable.

<sup>138</sup> Marlene Dietrich, alemana vivió de 1901 a 1992, interpretó personajes de gran sensualidad y belleza, como *La Venus Rubia*, *El Diablo es una Mujer*.  
<http://www.elmundo.es/larevista/num106/imagenes/madie1.jpg> La fotografía corresponde a la película *El Ángel Azul*, (Lola), de 1930, dirigida por Joseph von Sternberg.



139

Actualmente a una persona de tez blanca en México se le llama Güera, generalmente en tono halagador. Sin embargo la palabra tiene su origen en el término huero, hueco o vacío que durante la colonia era aplicado despectivamente a los extranjeros. El eufemismo alude al verbo *engorar* del castellano antiguo, empollar y de ahí, gorro, güero, huevo por drido, vacío, que bien puede aplicarse a la muerte. Extranjera de tez muy blanca y admirada en México lo mismo que en otras latitudes el recuerdo de Marilyn Monroe inspiró esta carta.

<sup>139</sup> <http://media.photobucket.com/image/marilyn%20monroe/tmcnair414/Marilyn-Monroe-.jpg>  
Consultado 18 noviembre 2009.





140

Por no dejar sin reflejo a *La Siriquisiaca*, y por contraste de flaca, la muerte y la vida lucen espectacular tocado. Al fin son las dos puntas de la misma vara. *Siriaco* (sic) es, crease o no, una deformación -no tan conocida- de la palabra iliaco, que corresponde a uno de los huesos de la cadera humana. La palabra siriquisiaca combina el término hueso iliaco, con flaca y el resultado se utiliza frecuentemente en un versillo de feria cuando se 'canta' la carta de la muerte: ¡La Siriquisiaca, sentada en su buena estaca!...¡la muerte!

<sup>140</sup> <http://es.parisvision.com/documents/Image/Paris%20de%20nuit/PlusIC1.jpg> Consultado 18 noviembre 2009.



La Tilinga debe su nombre al adjetivo, que acorde al diccionario de Santamaría corresponde a pendejo. Poco que ver con la ilustración inspirada en la actriz Nicole Kidman, cuyo personaje en la película Moulin Rouge, de Baz Luhrman, muere de tuberculosis, a la mejor manera del Romanticismo. <sup>141</sup>

<sup>141</sup> <http://www.posters-n-prints.com/zoom/moulin-rouge-movie-poster.jpg> Consultado 19 noviembre 2009.





142

El nombre alude a la temperatura de un cadáver; el frío de la muerte. Así el eufemismo *La Fría* define a la muerte en un lenguaje coloquial y en alusión a la temperatura que en México se prefiere para beber la cerveza. En un festivo o parranda se utiliza el término ‘una fría’ como sinónimo de cerveza.<sup>143</sup> La imagen que se recrea corresponde a una antigua etiqueta de la cerveza mexicana Sol.

<sup>142</sup> <http://noriazac.com/noriatimes2/wp-content/uploads/2009/07/tres%20xxx.JPG>

<sup>143</sup> En otro contexto una fría conlleva una aberración sexual, la necrofilia, faceta que no atañe a este trabajo.



Dice un refrán popular *Dando Dios parejo, se sienten los palos menos*. A todos nos toca morirnos, hasta a las más bonitos.

Pues ni modo, la muerte se ha globalizado y esta caricatura corresponde a Marlene Dietrich. De sus múltiples atributos físicos, las pantorrillas fueron las más celebradas.

El término Chirrifusca no lo asienta Santamaría en su *Diccionario de mejicanismos*, sin embargo

puede ser una combinación de Chirrisca tomado como alegre, de cascos ligeros y el término Cusca; entrometida, enredadora, una piruja disimulada. En este caso también puede considerarse la palabra Chirrionera; viborilla larga y delgada que se enreda en la pantorrilla antes de morder.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Chirri, es un vulgarismo para la palabra agüado, y el término se aplica para expresar de manera festiva o condescendiente "andar borracho". Santamaría, p. 407. A más de esto se puede considerar el término ofuscar, como sinónimo de alucinar, o confundir, y podría llevarnos a una combinación que por resultado de la palabra chirrifusca.

#### 4.2.7 DE CHILE DE DULCE Y DE MANTECA



Vestida a la usanza de las mujeres en las haciendas coloniales, esta *Patrona* recibe un trato respetuoso y de alguna manera amable, usado por la servidumbre o los empleados para reconocer la superioridad o derecho del otro en una línea de mando: el dueño, el hacendado, el capataz, el ama de llaves. En este caso se refiere a la indiscutible superioridad de la muerte a quien se le han confiado las llaves de la puerta

al otro mundo. También se aplica familiarmente y un tanto de manera cariñosa por una persona quien se refiere a su cónyuge como el patrón -la patrona- para indicar que es el otro quien manda.



Pelona alude a quien no tiene pelo, sin embargo en esta imagen se refiere a la verdad pelona, sin nada que la cubra. La mujer que con vanidad se mira en el espejo, tiene bajo la juventud y belleza a la muerte que le espera. La calavera del espejo es el desengaño, la verdad última. Se emplea la frase *está pelona*, ante alguna situación que implique gran dificultad o aún imposibilidad para realizarse, como sería el caso

de tratar de ignorar o eludir a la muerte a la que sin embargo se alude en una frase coloquial que se emplea para cerrar un trato: ¡En qué quedamos Pelona!, ¿Me llevas o no me llevas?



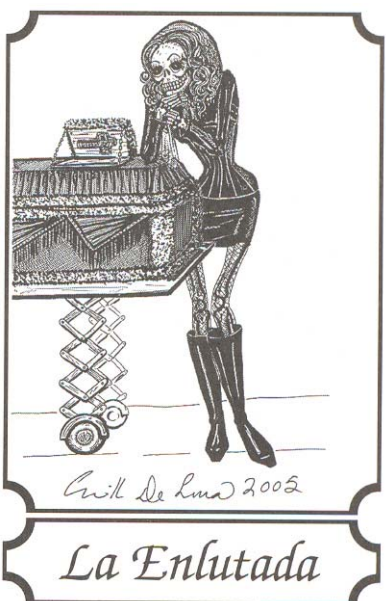
Mocha es un mejicanismo utilizado para describir a una persona conservadora de corto criterio; mochado, mutilado por una extremada religiosidad llevada hasta la intolerancia. En este caso a la muerte se le aplica mejor la acepción de *cortar, mutilar, truncar*, pues es ella quien termina la vida.

La enlutada figura que ilustra este eufemismo recuerda otro uso del término mochar: *Móchate*

*con una lana* por “dame un poco de dinero.” Aquí hace alusión a que el muerto le dejó una parte o todo su dinero a su despampanante y - es de suponer - se feliz, viuda.



*La Novia Fiel*, es aquella que espera y a la cual el hombre encontrará si empre en su destino. A decir de algunos, la muerte es la última mujer en la vida. La ilustración remite a un pasado nostálgico en el que la moda (aun antes de la globalización), estuvo marcada por la influencia francesa y española <sup>145</sup> y la fidelidad, ya muy pasada de moda, de una señorita decente para esperar -hasta la muerte- al hombre anhelado.



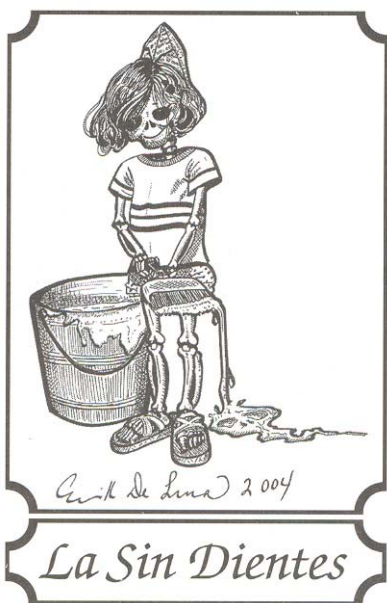
El luto es sinónimo de muerte. Llanto y luto son las manifestaciones externas de dolor más comunes por la muerte de un ser querido. La muerte deja a su paso soledad, dolor, lágrimas y negro horizonte; negro que en la mayoría de las culturas está asociado a la pérdida, al dolor y a la fatalidad. Sin embargo -a manera de consuelo- también está relacionada con la herencia. El autor de estas cartas, se ha

retratado aquí en la personificación de una viuda llorosa que ve que con el marido, la muerte se lleva también su dinero<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> Era frecuente entre la sociedad económicamente acomodada, comprar su ropa a través de catálogos europeos, así como elaborar o mandar confeccionar con una modista, la ropa. No eran raras las revistas que incluían maniqués, y aun los patrones de corte. Un ejemplo de ello es *La Moda Elegante, periódico especial de señoras y señoritas, indispensable en toda casa de familia*, editado en Madrid que podía adquirirse en México, con relativa facilidad, hasta principios del siglo XX.

<sup>146</sup> Durante la temporada relacionada al Día de Muertos (que suele durar al rededor de una semana) se representan en foros, parques y otros lugares públicos, escenificaciones alusivas a





Una niña chimuela como calav era desdentada da imagen a este eufemismo, armada de brocha gorda y cubo de blanca cal, tal vez para pintar de blanco a la muerte<sup>147</sup>.



Una trompada es un fuerte bofetón o puñetazo dado en la boca, en el entendido de que se ha trocado la palabra boca por el poco comedido término de trompa. La expresión: *Me fue de la trompada* se refiere a tener extrema mala suerte y salir muy mal librado de algún asunto.

De mejor sabor son las típicas trompadas de piloncillo (melaza de caña) anís y canela que aun se venden durante la celebración del 2 de noviembre.

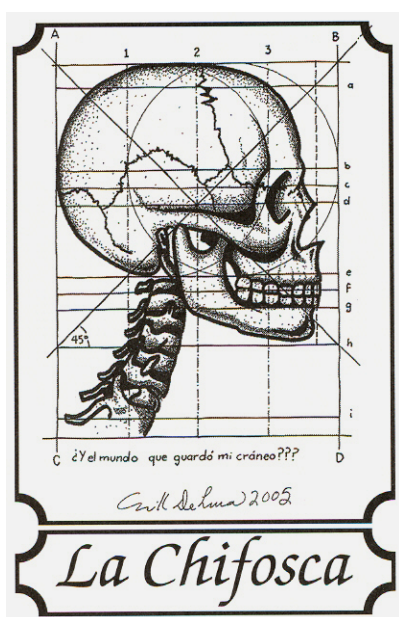
---

la muerte.; el caso más conocido sería el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. En la ciudad de Querétaro Erik de Luna, a su vez, pone en escena un divertido sainete alusivo al tema.

<sup>147</sup> La carta está inspirada por Minerva, pintora hermana del autor, quien tiene entre sus motivos de inspiración creativa a la muerte.



*Tembeleque* o tembleque alude al temblor característico de un esqueleto que se mueve sin control. La ilustración se debe al rechazo personal de Erick de Luna, a las campañas de vacunación que durante la infancia una a una, según confiesa, lo asustaban a morir.



148

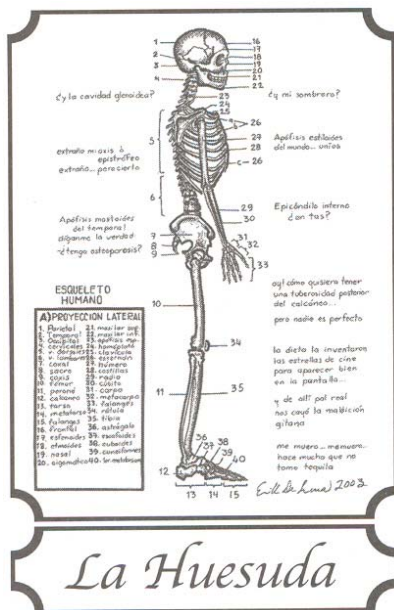
*¿Y el mundo que guardó mi cráneo???*

*Chifosca* de entrada encubre la altisonancia consabida chingada. Pero el nombre como tal se deriva -de *hosca*, oscura, áspera, desabrida.

<sup>148</sup> La ilustración corresponde a un grabado en linóleo de Artemio Rodríguez y permite apreciar la estructura de un zompantli, que consistía en una serie de varas colocadas en un bastidor donde se ensartaban hileras de cráneos. [www.lamanopress.com/thumbnails/zompantli.jpg](http://www.lamanopress.com/thumbnails/zompantli.jpg) Consultado 22 marzo 2007.



El texto que inspiró este naípe alude al universo personal que deja de existir con el individuo. En las culturas náhuatl el cráneo simbolizaba el universo y se acostumbraba –como parte de las ofrendas sacrificiales- exponerlos en un zompantle.



Toda la anatomía de *La Huesuda* queda descrita en esta lámina del esqueleto humano.

Eric de Luna agregó al margen los siguientes

textos: a la izquierda del esqueleto: *¿Y la*

*cavidad glenoidea? Extraño mi oxis o epistrófeo, extraño...pero cierto. Apófisis mastoides del*

*temporal, díganme la verdad ¿tengo osteoporosis? Continúa a la derecha del*

*esquema: ¿Y mi sombrero? Apófisis estiloides*

*del mundo...uníos. Epicóndilo interno, ¿on tas? Ay, cómo quisiera tener una tuberosidad posterior del calcáneo,,, pero nadie es perfecto. La dieta la inventaron las estrellas de cine para aparecer bien en pantalla,,, y de allí pal real nos cayó la maldición gitana. Me muero, me muero, me muero, hace mucho que no tomo tequila.*<sup>149</sup>

<sup>149</sup> En el recuadro a la izquierda de la carta se enumeran 40 huesos del esqueleto humano



Pepenar, en México, es llanamente recoger del suelo uno a uno <sup>150</sup>. Se utiliza ampliamente para referirse a quien por oficio separa la basura reciclable de otros desperdicios. La muerte es la *Pepenadora* de hombres, que recoge los frutos caídos a la tierra cuando están muy maduros.

Esta imagen no tiene mayor misticismo que reflejar en las volutas de humo una oportunidad

brindada a la muerte para pepenarnos. Con esta figura, de tanta actualidad y mortalidad, se cierra este capítulo que describe la actitud mexicana de jugar un poco con la idea de la muerte. No porque no se le tema o porque no valga nada la vida, es bien a bien, tratar de no verla en toda su descarnada realidad, hacerla amiga, coatacha, para que a la hora de la verdad lleguemos con la Chirrifusca a un acuerdo de buena muerte.

Y total, como se dice alegrem ente: ¡Vámonos muriendo ahorita, qué están enterrando gratis!

<sup>150</sup> Pepenar, separar en las minas el mineral del cascajo. *Pequeño Larousse*, p.787.

## CONCLUSIONES

1. *En el periodo prehispánico la vida está ligada a la muerte.* El pensamiento prehispánico sobre la vida es definitivamente de desaliento como lo dicen las palabras de un padre náhuatl a su hija: “Que este mundo es malo y penoso, donde no hay plac eres, sino descontentos [...] no hay placer sin que no esté junto con mucha tristeza, que no hay descanso que no esté junto con mucha aflicción, acá en este mundo”.<sup>1</sup> Tal vez por ello la muerte era una acción más de la vida en la que no debía pensarse mucho, para no desperdiciar los pocos momentos de dicha que brinda la vida.

No obstante, el registro de la información en los códices que han llegado hasta esta época, nos permite observar que el ciclo de la vida y de la muerte era objeto de interés por parte de diversas culturas prehispánicas. Las imágenes del prehispánico que se abordan en este trabajo, ponen de manifiesto antiguas creencias y prácticas que fueron combatidas y destruidas por la Iglesia como supersticiones, al punto que no han quedado más que unos cuantos vestigios que, sin embargo, nos permiten encontrar referencias relacionadas con la muerte, lo que nos lleva a deducir que al menos como elemento gráfico, la muerte era una figura empleada con frecuencia.

Debe comprenderse que la erradicación de las nociones que plasmaban los habitantes de las comunidades prehispánicas se produjo de manera paulatina y que algunas ideas permanecieron de forma latente entre los

---

<sup>1</sup> Sahagún, *Historia General*, Lib. VI, Cap. XVIII, 3

indígenas con el consecuente impacto en el nuevo pensamiento mágico religioso que se estaba forjando.

2. *La percepción de la muerte cambia durante el periodo colonial acorde a la nueva religión.* Los antiguos ritos, y por supuesto, los relacionados con la muerte, fueron sustituidos por el nuevo culto, entonces las imágenes representativas de la muerte prehispánica se eliminaron junto con los códices y otros gráficos indígenas. Los pocos códices que han llegado hasta nosotros se transformaron en objetos de valor académico y su carga cultural ha quedado en un pasado disociado de los procesos religiosos que conllevaban.

En realidad, las imágenes de la *Señora 9 Hierba* o del *Señor Ah Puch* poco o nada se relacionan con las actuales figuras de la muerte socialmente aceptada y mucho menos con el concepto cristiano de la muerte. Sin embargo es innegable que, al verlas, podemos percibir mayor fuerza que la asociada comúnmente a la imagen de un esqueleto o calavera actuales. Esas antiguas imágenes son la expresión del pensamiento mágico de la cultura que representaban y su significado tiene, aún en nuestro momento, toda la carga de la religión y la historia.

La forma de percibir a la muerte durante el periodo prehispánico se rompió durante la colonia debido a las acciones de cristianización ejercidas por los conquistadores que, entre otras cosas, llevó a la destrucción sistemática de códices y escritos prehispánicos por lo que la muerte tomó un nuevo significado; uno coherente con la nueva religión impuesta.

4. *Fue la imprenta la que transmitió esa nueva imagen de la muerte.* La imagen de la muerte respondió a los nuevos cánones estéticos de la cultura dominante, pues hay que recordar que la imprenta trajo consigo no sólo la tipografía, sino también las placas grabadas con las ilustraciones necesarias para la impresión de los primeros libros que se hicieron en México. Las reminiscencias del pasado europeo, quedaron plasmadas en los libros que fueron transmisores de las ideas sobre una muerte despiadada, sobre todo en textos del tipo de las artes del bien morir o las danzas de la muerte, en los que las imágenes son descarnadas.

5. *La obra de Joaquín Bolaños representa una pauta intermedia que toma la tradición de las danzas de la muerte y las traslada a un contexto en la que la muerte tiene un significado de relación con la vida.* En el caso de la imagen de la muerte esta influencia no se observa sino hasta 1792 cuando se edita *La Portentosa Vida de la Muerte*, en cuyas ilustraciones podemos ver tanto la herencia tardía de las danzas de la muerte como una similitud con las *ars moriendi*. No obstante, esas tradiciones se vieron afectadas por la ilustración francesa que marcaba su influencia en el mundo intelectual de la Nueva España, la que se pone de mani fiesto en la intención del autor al realizar un texto diferente, un intento de novela en la cual se recrea a la muerte como un personaje dotado de vida, con sus cuitas y venturas.

La imagen lúdica de la muerte no se vio representada en las publicaciones de la época; Sin embargo en las festividades relacionadas con Todos los Santos y el Día de Muertos, pese a las autoridades, fueron eventos

populares en lo que se veía reflejada la imagen de la muerte se veía en todo tipo de mercancías.

La época de la Ilustración trajo consigo un temor diferente a la muerte; se le vio como un proceso aterrador y definitivo con el consiguiente rechazo a la familiaridad con ella. Entonces, por salud física y moral, dejó de ser un personaje con el que se convivía y se optó por apartarla de los entornos sociales y evitarla en las representaciones gráficas. Además, el hombre ilustrado rechazó las manipulaciones sacerdotales sobre el otro mundo y las consideró simples estratagemas para controlar al pueblo.

Es en este contexto cuando, en 1792, el fraile Joaquín Bolaños, en un esfuerzo conservador por despertar en los hombres el temor a la muerte, escribió *La Portentosa Vida de la Muerte*, libro con el que buscaba recuperar el concepto como un proceso de la vida o muerte eterna. En el discurso las imágenes juegan un importante papel y encontramos posiblemente las primeras caricaturas de la figura de la muerte que contribuyen a dar a la obra un carácter único, pues ofrece un tratamiento jocoso en el que la muerte, pasa a ser un personaje tradicional de la literatura novohispana, que interviene en la vida de los hombres e incluso, se lamenta en divertidos versos funerarios que nos recuerdan las conocidas calaveras.

Es importante señalar que la muerte de la *Portentosa* conserva, de la tradición hispana, su papel como símbolo de la mortalidad de todos los hombres y su carácter ambiguo de bien y mal, con un sentido antitético. Sin embargo, las imágenes que acompañan al texto no pueden ser meros convencionales y se apartan completamente del concepto literario español. Se

abandona la idea de una muerte atemorizante y se le representa en las más diversas situaciones de vida.

*6. Las imágenes de Francisco Agüera para el libro de Joaquín Bolaños “La Portentosa Vida de la Muerte” tiene una importancia determinante para la configuración de la imagen de la muerte en México, ya que a la visión dramática de la muerte contrapone la caricatura que definitivamente la suaviza.*

La Muerte que nos pinta Agüera es novohispana en el sentido humano, lo que la lleva a tomar partido en las diferentes situaciones que se desarrollan. Su interés va más allá de la mortalidad del cuerpo y se permite interferir con la mortalidad del alma.

Cabe señalar que el texto y sus ilustraciones se enfrentaron a una sociedad que rechazaba cualquier alusión de la muerte y las imágenes fueron descalificadas, ya no solo como recordatorio de la muerte, sino como simples realizaciones gráficas por no considerar que tuvieran una mínima calidad artística. Sin embargo no es ese el propósito; el ilustrador emplea intencionalmente la técnica de la caricatura para dar a sus personajes la familiaridad que pretende Bolaños. No obstante lo sencillo del entorno de los elementos que componen las imágenes, estas permiten una interpretación iconológica que deja ver la intención piadosa del libro en el que se destacan los fines ejemplares. La riqueza de la simbología no debe sorprender: la muerte es el fin ineludible del hombre y por tanto su significado y razón son una constante en la búsqueda de la explicación sobre el misterio del origen y destino del hombre.



7. A mediados del siglo XIX la imagen de la muerte adquiere un nuevo sesgo a partir de la obra de diversos grabadores y caricaturistas que la plasman en publicaciones de gran circulación. Durante la primera mitad del siglo XIX, existe un vacío respecto a la imagen de la muerte, posiblemente por la carencia de publicaciones periódicas. Sin embargo, para la segunda mitad, la gráfica periodística toma a este personaje y lo plasma en publicaciones de gran circulación. En ellas la imagen de la muerte se transforma en un personaje popular, casi familiar. El personaje se politiza y no obstante estar estrechamente relacionada con el Día de Muertos, la caricatura de esqueletos y calaveras pierde cualquier faceta mística y se le identifica como un personaje satírico, expresión de la cultura urbana, desligado de la sublimación de la muerte.

Algunos grabadores como Constantino Escalante, Santiago Hernández y José María Villasana, desde fechas tan tempranas como 1865, en periódicos como *La Orquesta*, *La Patria Ilustrada*, *El Hijo del Ahuizote* y *El Universal*, publicaron ingeniosas caricaturas en las que se representaba a la muerte alegre y simpática y, ya para finales del siglo, los grabados de Manuel Manilla popularizaron una imagen de la muerte ocupada en lo cotidiano: entierros, corridas de toros, anécdotas y por su puesto en las populares calaveras, algunas de ellas distribuidas en hojas volantes desde la imprenta de Vanegas Arroyo. Desde esta misma imprenta, aproximadamente desde 1890 y por más de veinte años, la muerte encuentra en el talento de José Guadalupe Posada al paladín de su causa, que con su sensibilidad artística logró darle una personalidad inconfundiblemente mexicana.

8. *Las imágenes de la muerte son documentos sociales en el sentido de que nos transmiten una visión del mundo presente en la sociedad, una forma de disimular la muerte prestándole un carácter jocoso.* A finales del siglo XX se empieza a percibir la influencia de culturas de la muerte ajenas a la tradición mexicana, que por su carácter lúdico se han integrado con mucha facilidad y ha sido necesario rescatar la esencia de la tradición mexicana.

La confluencia cultural de diferentes tradiciones y simbolismos, es una circunstancia ineludible de toda sociedad, que en el caso de la imagen de la muerte y sus usos tradicionales en México, ha socavado la esencia cultural acuñada durante siglos. Un papel muy importante en este fenómeno es el que juegan los medios masivos de comunicación y la globalización, ya que promueven una situación ambigua en la que celebraciones como *Halloween* y Día de Muertos conviven en una mezcla de calaveras de azúcar y lámparas de calabaza, creando una extraña mezcla de tradiciones y confusión cultural donde la imagen de la muerte ha pasado a formar parte de lo monstruosamente ridículo.

Las artes graficas y las artesanías conservan y promueven la imagen de la calavera plasmada en caricaturas, dulces, juguetes, cerámica, pintura y otros artículos, que en ocasiones, pueden localizarse todo el año en tiendas de artesanías y sitios turísticos. Es el caso de la *Lotería de los 100 nombres que los mexicanos le dan a la muerte*, que representa un esfuerzo por el rescate de temas y tradiciones mexicanas, representadas en sus imágenes.

De manera general, podemos concluir que la muerte en México es un personaje cuya imagen convive festivamente con los hombres a través de la

gráfica y otras artes. Esto se refleja en los múltiples eufemismos con los que se la nombra, en una actitud de jugar un poco con la muerte, no porque no se le tema, sino más bien porque se trata de hablarle familiarmente pero sin invocarla. Los términos elusivos y a veces ofensivos con los que se nombra tratan de humanizarla y minimizar lo terrible que evoca su nombre.

Es en ese contexto que para referirnos a la celebración luctuosa del Día de Muertos se emplean términos como *festividades de muertos* o *fiesta de día de muertos*, pues no obstante que la Iglesia Católica hace énfasis en destacar el recordatorio de la brevedad de la vida como algo solemne, el ambiente popular, los periódicos, medios de comunicación y la mercadotecnia propician un ánimo festivo.

Por otra parte, si bien en sus orígenes el obsequiar dulces y pan con forma de calavera tenía el objetivo cristiano de conmemorar a las almas del purgatorio, consideradas las más pobres entre los pobres, el hecho de regalar calaveras y juguetes de dulce es una costumbre que ha contribuido a crear un ambiente de fiesta, que ahora, ha tomado la dirección de una industria a través de la comercialización de la imagen de la muerte.

Por último podemos decir que los epitafios populares o calaveras, escritos en tono sarcástico y, en la mayoría de las veces, alegre, son sin duda los que con mayor fuerza han hecho de la imagen de la muerte un elemento de broma y risa, acentuado por la popularidad de los grabados de los humoristas y caricaturistas, que año con año ponen en los periódicos de todo el país una nota, a veces sarcástica, de crítica social, pero siempre alegre y divertida.

## REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO

### FUENTES

Balcarcel y Formento. Domingo y Felix Venancio Malo.

*Lagrymas de la paz, vertidas en las exequias del señor D. Fernando de Borbon, por excelencia el Justo, VI. Monarcha, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarchia española: celebradas en el Augusto metropolitano templo de esta Imperial Corte de México/ y dispuestas por Domingo Balcarcel y Formento y Félix Venancio Malo.* México, Colegio de San Ildefonso, 1762. 98p. il. 21cm.

[Bolaños, Joaquín] LA PORTENTOSA VIDA/ DE LA MUERTE,/ EMPERATRIZ/ DE LOS SEPULCROS,/ VENGADORA DE LOS AGRAVIOS/ DEL ALTÍSIMO/ Y MUY SEÑORA/ DE LA HUMANA NATURALEZA,/ cuya célebre Historia encomienda a los Hombres / de buen gusto / FRAY JOAQUIN BOLAÑOS / Predicador Apostólico del colegio Seminario de Propaganda Fide de MARIA Santísima de Guadalupe extra-muros de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas / en la Nueva Galicia, Examinador Sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de Leon./ [grabado a manera de rosetón] / [cintilla] / IMPRESA EN MÉXICO / en la Oficina de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, / Calle de San Bernardo. Año de 1792. Transcripción bibliográfica, cuasi-facsímile.

Bolaños, Joaquín Fray. *La Portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza.* Edición crítica, introducción y notas de Blanca López de Mariscal, México, El Colegio de México, 1992. 407p. 18 grabados de Francisco Agüera.

Bolaños, Joaquín Fray. *La Portentosa Vida de la Muerte.* Prólogo y selección de Agustín Yáñez. En: Francisco Bramón: *Los sirgueros de la Virgen.* México, UNAM, 1944. 179p. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 45)

*Calaveras Bohemias.* San Luis Potosí, Centro Cultural Potosino, 1945-1947.

*Catálogo de Ilustraciones*. Dir. María Cristina Sánchez de Bonfil. México, AGN, Centro de Información Gráfica, 1979. 176p. il.

*Códice de Dresde*, Ed. virtual, Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/codices/dresden.html>  
Consultado febrero 2009.

*Danza general de la muerte, siglo XV-1520*. Edición y nota de Victor Infantes. Madrid, Visor, 1982. 211p. il.

Fondo Instituciones Coloniales/Inquisición 61, vol. 51, expediente 1 de 1572. Proceso contra de Pedro Ocharte Impresor por sospechas de luterano. 70 fojas. México, Cartas autógrafas de Pedro Ocharte a Fol. 15 y 65 y un gravado (sic) a página 74 en la causa contra Juan A. Ortiz (sic).

*Heraldo, El. Diario independiente*. Dir. Vicente Villasana. San Luis Potosí, SLP.1942, feb. 17: n° 1- . Pub. en curso

Holbein, Hans, el Joven. *La danza de la muerte*, 3ª.ed. México, La Nave de los Locos, 1981. 107p. il.

*Letras Potosinas*. San Luis Potosí SLP, Imp . Universitaria, 1942-dic. N°1- . Inicialmente se publicó con el nombre de *Bohemia*, órgano mensual del Centro Cultural Potosino.

López Casillas, Mercurio. *Manilla*, monografía de 598 estampas de Manuel Manilla grabador mexicano, con texto introductorio de Jean Charlot. México, R.M, 2005. 207p. il.

López, Santiago Sebastián, José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa. "Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia, 2a. Parte. En: *Summa Artis, Historia General del Arte*, 2ª. ed. Vol. XXIX,. Madrid, Espasa Calpe, 1986. il.

Luna Genel, De, Erik Ricardo. *Lotería de los 100 nombres que los mexicanos dan a la muerte*. Querétaro, ed.aut.,1ª y 2ª partes, 2003, 2004. 100 naipes y veinte tableros ilustrados.

Medieval Macabre. The Hans Holbein Dance of Death: Hans Holbein's masterpiece of the macabre. Originally published in Lyons in 1538. James L. Matterer, 2000. Ed. Virtual. <http://www.godecookery.com/macabre/holdod/holdod.htm>  
Consultado marzo 2009.

*Ofrenda, La.* San Luis Potosí, Escuela de Ciencias de la Información, UASLP, 1999- , No. 1- .

*Orquesta, La. Periódico omniscuo, de buen humor y con caricaturas.* Ed. Carlos R. Cazarín, Manuel C. Villegas y Constantino Escalante. México, [ ], 1861-1877.

*Patria Ilustrada, Diario de México.* Ed. Ireneo Paz, México, 1883 enero 8, Año 1, n°1 -1895.

Pérez Basurto, Alejandro. *Historia del humor gráfico en México*, Lleida, Milenio, 2001. 229p. il.

*Perspectiva, Órgano de información de la Secretaría Administrativa de la UASLP.* San Luis Potosí, UASLP, 1997- , Año 1- No. 1-

*Pulso. Diario de San Luis.* Dir. Miguel F. Valladares García. San Luis Potosí SLP, 1988- Pub. en curso

Rius, Eduardo del Río. *Los moneros de México.* México, Grijalbo, 2004. 240p. il.

------. *Posada el novio de la muerte.* México, Grijalbo, 2003. 93p. il.

*Sol de San Luis, El.* Dir. San Luis Potosí SLP, Organización Editorial Mexicana. 1952 dic. 4, n°1- . Pub. en curso.

Terán Elizondo, Ma. Isabel. *Los recursos de la persuasión: La portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños*, Morelia, El Colegio de Michoacán, 1997. 255p. il.

*Tío Nonilla, El. Periódico político, enredador, chismográfico y de trueno.* Ed. Joaquín Jiménez. México, Imprenta de la Voz de la Religión, 1849-1850.

## RECREACIÓN DEL CONTEXTO HISTÓRICO

*Biografías y Vidas* <http://www.biografiasyvidas.com> .Responsable, Biografías y Vidas, SCP, Barcelona España. Disponible en [contacto@biografiasyvidas.com](mailto:contacto@biografiasyvidas.com) , consultado: julio 2004.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras escogidas*, México, Bruguera, 1972.

Fernández, Justino. *Estética del Arte Mexicano, Coatlicue, El Retablo de los reyes, El Hombre*, México, UNAM, 1990. 598p. il.

Garcés Contreras, Guillermo. *Los códices mayas*. México, SEP, 1975. 167p. il. (Sepsetentas).

Gómez Canedo, Lino. *Archivos Franciscanos de México*, México, UNAM, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1982. 115p. (Serie Guías, 3).

*Guía de Forasteros, Estanquillo Literario para el año de 1792*. México, INBA, Año 1, núm.4.

*Historia de la lectura en México*, Seminario de Historia de la Educación en México. México, El Colegio de México, 2000. 383p.

León Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos, a través de sus crónicas y cantares*, México, SEP, FCE, 1983. 202p. (GGP)

León Portilla, Miguel. *Códices los antiguos libros del Nuevo Mundo*, México, Aguilar, 2003. 335p. il.

Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996. 399p.

León y Gama, De, Antonio. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en allá en el año de 1790*. 2a ed. México, Alejandro Valdés, 1832. 262p.



- Medina, José Toribio de. *La Imprenta en México, 1539 – 1821*. México, UNAM, 1989. 8 v. Edición facsimilar
- Nervo, Amado. *La amada inmóvil, Serenidad, Elevación, La última luna*. México, Porrúa, 1993. 235p. (Sepan Cuantos, 175)
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972. 191p. (Colección Popular).
- Romero de Terreros, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México, Arte Mexicano, 1958. 575p.
- Sahagún, Fr. Bernardino, *Historia General de las cosas de la Nueva España [...] y fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales*. Ángel María Garibay K, ed. y notas, México, Porrúa, 1999. 1093p.
- Torre Villar, -De la, Ernesto. *Breve Historia del Libro en México*, México, UNAM, 1999. 235p.
- Ernesto. *Ilustradores de libros, guión bibliográfico*. México, UNAM, 1999. 364p. il.
- Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista*. Introducción, selección y notas Miguel León Portilla. Versión de textos nahuas, Ángel Ma. Garibay K. Ilustraciones de los códices, Alberto Beltrán. México, UNAM, 1959. 222p. il.
- Vorágine, De la, Santiago. *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2001. 2v.
- Westheim, Paul. *El grabado en madera*, México, FCE, 1981. 123p. il
- Zahar Vergara, Juana. *Historia de las librerías de la ciudad de México*, México, UNAM; CUIB, 2000. XVI, 227p.

## METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS DE LA IMAGEN

Becker, Udo. *Enciclopedia de los Símbolos*, México, Océano, 2001. 350p. il.

Bermúdez, Jorge R. *Gráfica e Identidad Nacional*, México, UAM-X, 1994. 204p.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969. 520p. il.

*Diccionario de los Símbolos*. Dirección de Jean Chevalier. Barcelona, Herder, 1993. 1107p. il.

Eco Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*. 2ª. ed. Barcelona, Crítica, 2005. 314p.

------. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México, Lumen, 2005. 446p.

Fernández González, Lili. "Cosmovisión, explicación del término original weltanschauung de origen alemán". Disponible en <http://www.gestiopolis.com/organizacion-talento/cosmovision-weltanschauung-observacion.htm> Consultado el 29 de mayo de 2010.

Fernández Labastida, Francisco. "La teoría de las visiones del mundo" En: *Enciclopedia Filosófica On Line*. Disponible en <http://www.philosophica.info/voces/dilthey/Dilthey.html#toc6> Consultado el 30 de mayo de 2010.

García Aguilar, Idalia. *Miradas aisladas, visiones conjuntas, defensa del patrimonio documental mexicano*. México, UNAM, 2001. XIX, 330p

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019). México, FCE, 1990. 224 p.

*Índice de mexicanismos, registrados en 138 listas publicadas desde 1761*. México, Academia Mexicana, CNCA, FCE, 2000. 696p.

Koch, Rudolf. *El libro de los símbolos*, México, Tomo, 2000. 130p.il.

Lomnitz, Claudio. *Idea de la muerte en México*, México, FCE, 2006. 525p. il.

López Cruz, Eduardo. *Lengua larga, diccionario etimológico de la lengua mexicana*. San Luis Potosí, Librevía, 2004. 280p. il

Méndez, Arturo. Interpretaciones y claves simbólicas, México, Acción, [1923]. 82p.

Ortiz, Georgina, *El significado de los colores*. México, Trillas, 1992. 279p. il.

Ortiz Osés, Andrés, *Arquetipos y símbolos colectivos*. Barcelona, Anthropos, 1994. 431p.

Romero, José Antonio “El mundo histórico de la comprensión como presupuesto gnoseológico de las ciencias del espíritu”  
Disponible en  
[http://www.eleutheria.ufm.edu/Articulos/040921\\_Dilthey.htm](http://www.eleutheria.ufm.edu/Articulos/040921_Dilthey.htm)  
Consultado el 29 de mayo de 2010.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 2002. 348p. il.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 2000. 386p. il.

Santamaría, Francisco J, *Diccionario de mejicanismos*. México, Porrúa, 1992. xxiv, 1207p.

Trevi, Mario. *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos, 1996. IX, 163p.

## CONSULTA GENERAL

*Artes de México*. México, [s.a.], No.166, año XX. Il.

*Artes e Historia de México*. Disponible en

<http://www.arts-history.mx/textilmexicano/siglob.html>

Responsable Manuel Zavala Alonso, [mzavala@arts-history.mx](mailto:mzavala@arts-history.mx) ,  
consultado: julio 2004.

Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, México, UNAM, IEDH. v1.

Charpentier, Etienne. *Para leer el Antiguo Testamento*, Estella, Navarra, Verbo Divino, 1981. 124p. il.

----- . *Para leer el Nuevo Testamento*, Estella, Navarra, Verbo Divino, 1981. 128p. il.

*Diccionario de la lengua española*. 22 ed. Ed. virtual. Responsable Real Academia Española a.Disponible en <http://www.rae.es/rae.html> , consultado enero 2010.

*Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*. México, Porrúa, 1995. 4 v.il.

/ EDITIO NOVA, /NOTIS CRON OLOGICIS,/ HISTORICIS ET GEOGRAPHIE/ ILLUSTRATA,/ Just a editi onemParisiesen Antonij Vitrè./ NUNC/ Fu ssu Illustrissimi ac BIBLI A/ SACRA/ VUL GATE/ EDITIONIS/ Sixt. V Clementis VIII Pont.Max. autoritate recognita/ CUM INDICIBUS ETI AM PLANTINIANIS Reverendissimi Domini Petri Josephi/ Antver piensium Episcopi per suos deputatos revisa & opti-/ mis exemplaribus adaptata./ Accendunt ferè trecentae figurae Aenoe ad uberio rem Histori ae fact ae/ elucidationem, juxta Descriptionem Ariae Montani/ [sello} ANTVERPIAE,/ Apud Joannem Baptistam Verdussen, via vulgo Cammerftraet, fub/figno duarum Ciconiarum. M.DCCXVI.

*Enciclopedia de México*. México, La Enciclopedia, 1977. 14 v. il.

Escalante, Roberto. *Análisis de estructuras en el Códice de Dresde*, México UNAM;IIF, Centro de Estudios Mayas, 1998. 90p. il.

García Icazbal ceta, Joaquín. *Bibliografía Mexicana del siglo XVI, catálogo razonado de libros impresos en México de 1539-1600*. Nueva edición por Agustín Millares Carlo. México, FCE, 1954. 581p.

Garritz, Amaya. *Impresos novohispanos 1808-1821*. México, UNAM; Instituto de Investigaciones Históricas, 1990. 2v.

*Historia del arte mexicano*. 2ª.ed. México, SEP, SALVAT, 1986. il. 16vols.

*Sagrada Biblia, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego* por F. Cantera Burgos y M. Iglesias González. Madrid, Católica, 1979.

*Pequeño Larouse Ilustrado*. México, Larouse, 1982. 1663p. il.

Pimentel Álvarez, Julio. *Breve diccionario latín-español, español-latín*, 2ª ed. México, Porrúa, 2002. 690p.

*Popol Wuj, antiguas historias de los indios Quichés de Guatemala*. Advertencia, versión y vocabulario de Albertina Saravia. México, Porrúa, 2001, XV, 166p. il. (Sepan cuantos, 36).

Villalpando, José Manuel y Alejandro Rosas. *Historia de México a través de sus gobernantes*, México, Planeta, 2003. 255p. il.

Yhmooff Cabrera, Jesús. "Las ilustraciones de los libros impresos en México durante el siglo XVI custodiados por la Biblioteca Nacional de México. En: *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, No. 5, México, UNAM, 1991. pp 31-88.

----- "Los Ocharte, Pedro Balli y Antonio Ricardo, capitulares, grabados y viñetas utilizados en sus impresos, que conserva la Biblioteca Nacional" En: *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, No. 11. México, UNAM, 1974. pp. 9-98.